سینما ۵

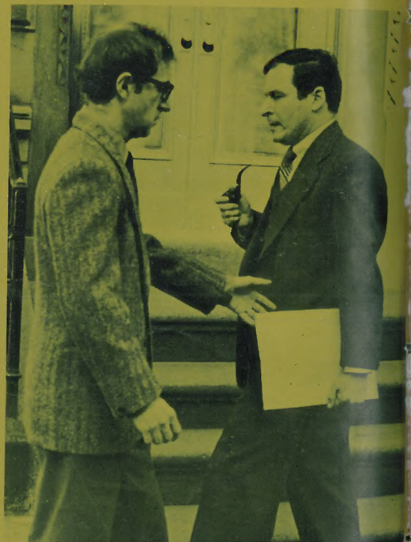
۱۲ آذر ۲۵۳۵ – شماره ۲
۱۵ ریال

پنجمین

جشنواره جهانی فیلم تهران

۳۰ آبان ـ ۱۴ آذر ۲۵۳۵





اتوبوس کارگردان : بی اوکان

THE BUS

a film by
BAY OKAN

کارگردان : مارتین ریت

بدل

"THE FRONT"
DIRECTED BY MARTIN RITT

عکسها و خبرها...



«ماری آنجلاملاتو» — بهترین بازیگر زن سال ۱۹۷۵ جشنواره جهانی فیلم تهران بخاطر فیلم «گمگشته» — شب گذشته واردتهران شد و امروز به‌هنگام نمایش فیلم «میشل‌عزیز» در سینما دیاموند حضور خواهد داشت.

«ماری آنجلاملاتو» که حالا یکی از موفق‌ترین و پرکارتریــن بازیگران سینمای ایتالیاست در پنجمین جشنواره دو فیلم «میشل عزیز» و «مواظب دلقك باشید» را دارد.



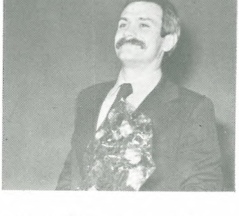
بعداز «پدرو آرمنداریز جونیور»، «مارتاناوارو» ستاره فیلم «سودای برنیس» و هم‌چنین «خائیم هومبرتوهرموسیلو» کارگردان‌فیلم‌نیز واردتهران‌شدندودرشب‌نمایش فیلمشان در سینما پارامونت به‌تماشاگران علاقمند معرفی شدند و مورد تشویق حاضران قرار گرفتند.



«لینو ونتورا» بازیگر سرشناس سینمای فرانسه — بازیگر فیلم : جسدهای عالی — شب گذشته وارد تهران شد . آخرین اثری که از «ونتورا» در ایران نمایش داده‌شدفیلم«مزاحم» بود که در آن با «ژاك برل» همبازی بود.



«آندره‌آمارکوویکی»، ایفاگر نقش‌مقابل «وودی آلن» در فیلم «بدل» دیشب واردتهران شد و امروز ساعت ۱۹ به‌هنگام نمایش فیلم‌اخیر در سینما دیاموند حضور خواهد داشت.



«نیکیتا میخالکوف» کارگردان فیلــم «برده عشق» پس از نمایش فیلمش به تماشاگران حاضر در سالن سینما دیاموند معرفی شدوبشدت مورد استقبال و تحسین قرارگرفت.

میهمانان تازه وارد

لینوونتورا (بازیگرسرشناس فرانسوی فیلم: جسدهای عالی) **ماری آنجلاملاتو** (ستاره فیلم‌های میشل عزیز و مواظب دلقك باشید) **آندره آ مارکوویکی** (ستاره فیلم بدل) **جان هیگینز** (منتقد روزنامه‌تایمز) **دومینیك گارد** (ستاره‌فیلم پیك‌نیك درهنگینگ راك) **آرتور ساندلز** (روزنامه‌نگار و منتقد انگلیسی) **جولیانو مونتالدو** (کارگردان فیلم آنیس‌میرود که‌بمیرد) **ری فاکس** (تهیه‌کننده کمپانی کلمبیا) **جیوانا گراسی** (روزنامه‌نگار ومنتقد ایتالیائی) و . . .

برنامه گفتگوهای جمعی . . .

تماشاگران علاقمند هم می‌توانند

در این برنامه شرکت کنند.

برنامه گفتگو های جمعی باهنرمندان‌فیلم هائی‌که در جشنواره بنمایش درمی‌آید، به‌قرار زیر است :

* جلسه‌گفتگو با «**آلبرتو لاتوادا**» کارگردان فیلم «وای ، سرافینا» ـ جمعه دوازدهم آذر ساعت ۱۰٫۳۰ صبح .

* جلسه دوم گفتگو با **کارگردانان سینمای ایران** بمناسبت برنامه «فانوس خیال ما» ـ جمعه ساعت ۱۱٫۳۰ ـ مرکزجشنواره .

* جلسه گفتگو با « **یوسف شاهین** » کارگردان فیلم «بازگشت پسر گمشده» ـ شنبه سیزدهم آذر ـ ساعت ۱۱ ـ مرکز جشنواره .

* جلسه گفتگو با «**پیلارمیرو**» کارگردان فیلم «**نامزدی**» و هنرمندان فیلم «**آنابلن**» و «**امیلیو گوتی په‌رزکابا**» ـ شنبه سیزدهم آذر ساعت ۱۲ درمرکز جشنواره .

* جلسه گفتگو با « **خسرو هریتاش** » کارگردان فیلم «**ملکوت**» و هنرمندان فیلم «**بهروز وثوقی ، عزت‌الله انتظامی ، ژاله سام و . . .** » یکشنبه ۱٤ آذر ـ ساعت ۱۲ ـ مرکز جشنواره .

*

تماشاگران علاقمند به شرکت دراین‌جلسات می‌توانند پیش از شروع گفتگوها برای ورود به مرکزجشنواره با خانم «آریانا فرشاد» مسئول برگزاری این جلسات تماس بگیرند.

نکته‌ها . . .

* دهمین‌روز جشنواره برای تماشاگران، روزبازشناختن سینماهای ناشناخته‌بود: «**پیك‌نیك در هنگینگ راك**» از استرالیا ـ «**اگزالا**» از سنگال ـ «**بازگشت پسر گمشده**» از الجزایر ومصر و «**برده‌عشق**» ازاتحاد جماهیرشوروی ـ البته درگذشته‌ای نسبتاً دور ازسینماهای شوروی ومصرفیلمهائی به‌ایران می‌آمد ـ اما فعلاً مدتی است تماشاگران ما ازکارهائی که دراین سینماها انجام میشود بی‌خبر هستند. لذا فرصت جشنواره برای تمام علاقمندان‌جستجوگر و کنجکاو غنیمت است. در مجموعه‌ی این روز فیلم «**اگزالا**» از «**عثمان ثمبن**» بیشتر مورد توجه بود ـ اما فیلم «**برده عشق**» موفق‌ترین فیلم روز بود ، بطوریکه پس از پایان آن تماشاگران لحظات ممتدی برای آن کف زدند وهمینطور «**نیکیتا میخالکوف**» را نیز هنگام معرفی مورد تشویق وتحسین قرار دادند.

* رستوران وبوفه سینما دیاموند در این روزها مرکزی‌شده برای‌بحث‌وگفتگو‌واظهارنظر که‌بیشترتحت‌اشغال‌دوستان مطبوعاتی وهنرمندان قرار میگیرد و بعضی از نویسندگان ، مطالب خودرا درهمین‌جا تهیه می‌کنند ومی‌نویسند.

اطلاعیه جشنواره جهانی فیلم تهران

جشنواره جهانی فیلم تهران نمایش می‌دهد :

جمعه دوازدهم آذر ـ ساعت ۱۷ ـ تالار رودکی

هنر مدرن (کارگردان : هربرت کلاین)

*

جشنواره جهانی فیلم تهران نمایش می‌دهد :

شنبه سیزدهم آذر ـ ساعت ۱۷ ـ تالار رودکی

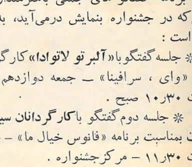
عروسی‌فیگارو (بمناسبت سالروزمرگ ولفگانگ آمدئوس موتزارت ـ تولید اپرای هامبورگ)

بلیط را به‌بهای یکصد ریال می‌توانید دوساعت پیش‌از نمایش فیلم ازگیشه تالار رودکی ابتیاع فرمائید .

هالیوود ریپورتر (۲۶ نوامبر) :

ایران ، سینما را یك فرم هنری میداند

حرفهای «آرتورهیل» از جشنواره تهران



«آرتورهیل» که درحال حاضر به عنوان یکی از ده داور جشنواره جهانی فیلم تهران در تهران بسرمی‌برد می‌گوید که درایران سینما به عنوان یك هنر شناخته وپذیرفته شده‌است ونه یك سرمایه‌گذاری صرفاً تجارتی . «ایرانی‌ها فیلم را به عنوان یك هنر معتبر وهمطراز باشعر که دراین کشورخیام‌ها وفردوسی‌هامقام‌برجسته‌ای دارد ، می‌دانند. دراینجاکارگردان ستاره فیلم است‌گواینکه بازیگران نیز به عنوان هنرمندانی جدی مورد ستایش هستند».

«هیل» اضافه می‌کند که «دید و برداشت هنری خاص جشنواره تهران ، کار مرا به عنوان یك داور بسیارمشکل و درعین‌حال هیجان‌انگیز ساخته است .

ما هرروز باید سه فیلم بلند ویك‌فیلم کوتاه ببینیم‌که حداقل شش ساعت طول می‌کشد. سطح فیلم‌ها بسیار بالا وهمکاری بین اعضای هیئت داوران بی‌نقص است . اعضای هیئت داوران فیلم‌ها را درجلسات نمایش خصوصی می‌بینند وهدف ازاین روش اینست‌که داوران تحت تأثیر عکس‌العمل تماشاگران قرار نگیرند.

این جلسات خصوصی برای تعیین بهترین فیلم‌های تحت مسابقه‌که عنوان **پرواز بز بالدار** را دارد ، درسالن نمایش‌کاخ مرکزی وزارت فرهنگ وهنر برگزار می‌گردد.»

گذشته ازآرتورهیل ، هژیرداریوش دبیر کل جشنواره تهران اشخاص زیررا به عنوان داورجشنواره گردهم آورده‌است : مارك رابسون، کارگردان سرشناس آمریکائی ، امانوئل ریوا آکتریس‌فرانسوی ، ولادیمیرنائوموف‌کارگردان روسی ، عبدالمجید مجیدی منتقد وهنرشناس ایرانی، آندری‌کوواکس‌کارگردان مجارستانی، برت هانسترا کارگردان هلندی ، آندره دلوو کارگردان بلژیکی ، شابانا ازمی آکتریس‌هندی وماریوچکی‌گوری تهیه‌کننده ایتالیائی .

آرتورهیل‌که یك‌بازیگرسرشناس هالیوود است ، به نمایندگی ازکشور زادگاهش‌کانادا در جشنواره حضور دارد .

جشنواره بافیلم «**فانوس‌خیال**» که مروری است درپنجاه سال‌فیلمسازی‌ایران ، گشایش‌یافت. هیل می‌گوید :

«شکوفانی استعدادهای سینمائی‌فیلمسازان ایرانی درچندسال اخیر درمقایسه باآنچه‌که طی یك دوره چهل ساله به‌دست‌آمد، حقیقتاً چشمگیر است. وبی‌گمان برگزاری پنج دوره جشنواره جهانی فیلم درتهران نقش مهمی درتجدید حیات فعالیت سینمائی دراین‌کشور داشته است» .

«درپایان باید‌گفت‌که احترامی‌که دراین کشور نسبت به سینما به عنوان یك فعالیت هنری قایل هستند، سبب‌گردیده‌است‌که دست‌اندرکاران سینما دراین کشوربیشترخود رایك‌هنرمند احساس کنند تا افرادی‌که بهرکیفیت سرشناس شده‌اند».

گفتگوهای جمعی



از راست به چپ : مهرجوئی، هریتاش، فرمان‌آرا، انور، محسنی، خاچیکیان، غفاری، کیمیاوی وشیردل، درگفتگوی جمعی روز چهارشنبه . . .

فیلمسازان ایرانی ، از دوجبهه‌ی قدیم و جدید در یك گفتگوی جمعی جنجالی

● گفتگوی دستجمعی فیلمسازان ایرانی ،ازجمله داغترین مصاحبه‌های جمعی بود که بحث های تندوتیزی را در حاشیه با خود بدنبال آورد. در این گفتگوکه حاشیه های بخصوصی درباره رابطه و نقش مطبوعات با سینما مطرح‌شد پراکندگی حرفها به‌اندازه‌ای‌بودکه قرار شد در مجالی دیگر مدت‌زمان‌بیشتری به‌این‌رودرروئی فیلمسازان ایرانی و شرکت‌کنندگان در جشنواره اختصاص داده شود .

فرخ غفاری ، مجید محسنی، ساموئل خاچیکیان، داریوش مهرجوئی ، بهمن فرمان‌آرا، کامران شیردل ، خسرو هریتاش و پرویز کیمیاوی فیلمسازان شرکت‌کننده در جشنواره بودند . ترکیبی از نسل قدیم و جدید فیلمسازان ایرانی که به‌علت وقت کم و حاشیه‌ی گفتگوها، چند فیلمساز از جمله‌مهرجوئی،شیردل‌وهریتاش از گفتگو باز ماندند.

این گفتگوی جمعی در ساعت ۱۱ صبح چهارشنبه‌ـ ۱۰ آذر ـ در مرکز جشنواره انجام‌گرفت.

● **طرف حرف‌های من آقای مجید محسنی‌ست . آقای محسنی ازجمله بنیانگذاران سینمای عاطفی بودند که یك خط اخلاقی شدید و مایه‌ای بغایت عاطفی‌واحساسی در فیلمهایشان حضوری همیشگی‌داشت.این‌عاطفه‌پردازیها، ... از گذشت سالها همچنان در فیلمهای فارسی رعایت می‌شود . آقای محسنی، شما فکر نمی‌کنید پرداختن‌به‌ـ عاطفه، درحالی‌که تماشاگران مابنا به‌روحیه‌ی‌حساس‌اشان، سخت تحت تأثیر فیلمی قرار میگیرند که امکان دارداز نظر ارزش سینمائی بی‌ارزش و حتی مبتذل باشد؟ اصولا بهره‌برداری از ضعفهای عاطفی تماشاگر یعنی گونه‌ای زرنگی کاسبکارانه، که مغایر باهنر سینماست.**

مجید محسنی ـ پرسشی دارم، جواب بگوئیدتامن پاسخ کامل بدهم. آن اینکه : شما این عاطفه‌پردازی را به حساب سوءاستفاده می‌گذارید ؟

● **با توجه به‌اینکه لحن عاطفی فیلمهاکه امروز هم رواج دارد ، انگشت بر حساسیت هامی‌گذارد بی‌آنکه اصلا فیلمساز مؤمن به‌حرفهایش‌باشدفیلمی‌که‌سانتیمانتالیزم رقیقی دارد ارائه میدهد و جیب گشاد خود را پرمی‌کند، من آن را به حساب سوءاستفاده میگذارم.**

مجید محسنی ـ من استادانی داشته‌ام که اخلاق‌را سرلوحه‌ی‌کار خود داشته‌اند. من از آنها درسهای‌اخلاقی و انسانی بسیاری آموخته‌ام . و اصولا سینما را وسیله بیان آموزش میدانستم و هنوز هم میدانم. یعنی‌که‌اگر حالا هم فیلم بسازم بازفیلم‌هائی در آن روال فیلم‌های قدیمی‌ام میسازم . یا من عوض شده‌ام یاشماکه جوانید. بهتر است بگوئیم زمانه عوض شده است .

زمانی بود که موسیقی آرام بدل می‌نشست.امروزه هرچه آهنگها تند و گوشخراش باشد بیشتر مورد توجه واقع میشود. زمانی که من فیلم‌میساختم سرلوحه‌کارم انسانها و عاطفه‌هایشان بود. سینما را اگر به‌یك‌چارچوب تشبیه کنیم ، برای من ضلع بالائی‌اش اخلاق بود.

سه ضلع دیگرش هم مخلفات کمی تفریح، کمی بزن بزن، کمی عشق و ...

اما اخلاق را هیچگاه فراموش نمی‌کردم. من اینجوری تربیت شده بودم . هنوز هم چنین اخلاقی‌دارم. حتی اگر شما اسمش را سوء استفاده بگذارید. معتقدم‌که سینما می‌باید آئینه‌ی زندگی باشد. تنویر افکار عمومی باشد. من قسم می‌خورم به‌وجدانم که اگر فیلمهای‌عاطفی بوده قصد سوء استفاده نداشته‌ام.

● **مسئله اینجاست که این سانتیمانتالیزم،امروزه هم در سینمای ما رواج دارد . می‌بینید که یك‌فیلم کثیف‌ترین صحنه های عشقبازی ، خشونت‌آمیزترین و ابلهانه‌ترین کشت و کشتارها را در فیلم می‌آوردودرآخر، موعظه‌ی اخلاقی می‌کند. خب، این اخلاق‌پردازی‌آنچنان بی‌رمق است‌که در سایه آنهمه ابتذال قرار میگیرد. به‌ـ دختری تجاوز می‌شود. مرگ‌ومیرهائی اتفاق می‌افتدکه تماماً در جهت تخریب روحیه‌ی تماشاگر است.امااز‌آنجا که بیننده فیلم عاطفی فکر می‌کند مسلم است که درمقابل تجاوز به یکدختر بیگناه به‌هیجان می‌آید ، هرچه‌راکه اتفاق می‌افتد قبول‌می‌کند. انواع ابتذال رادرفیلم‌می‌بیند آخرسر هم با یکی دوجمله اخلاقی که از طرف آدم‌خاطی**

ابراز میشود فیلم خود را یك فیلم عاطفی ـ اخلاقی معرفی میکند و سازنده‌اش هم بابت چنین تحفه‌ئی ادعای رسالت دارد . من به‌این میگویم سوءاستفاده بیشرمانه . شما به آن چه میگوئید؟

مجید محسنی ـ کاملا با حرف شما موافقم. این‌واقعاً بیشرمانه است. ۹۹ درصد فیلم ابتذال و کثافتکاری‌ست و انواع زشتکاریها و خلافها نشان داده میشود. درآخر با یکی دو جمله که من اشتباه کردم و مرا ببخشیدهمه‌چیز فیصله پیدا می‌کند. این نشد فیلم اخلاقی . اخلاق و عاطفه چیزی است که می‌باید از همان لحظه‌ی آغازفیلم رعایت شود. فیلم‌های من کاملا دراختیار یك‌پیام‌اخلاقی‌ـ عاطفی قرار میگرفت. هیچ نقطه‌ی کثیفی در فیلم‌مشاهده نمی‌کردید.

● **اصولا شما سینماگر را یك «معلم‌اخلاق» میدانید؟ یعنی معتقدید که وظیفه یك فیلمساز پند و اندرزدادن‌است و به تعبیری دیگر او یك مصلح اجتماعی‌ست؟**

مجید محسنی ـ من اینطور فکر میکردم. هنوزهم این فکر را دارم . یك فیلمساز اگر قرار باشد فیلم عاطفی بسازد چه بهتر که اخلاق را هم مورد توجه‌قرار دهد. چطور بگویم، من اصلا یك فیلمساز اخلاقی‌هستم . بهتر است بگویم بودم ، چونکه حالا فیلم نمیسازم.

● **آقای غفاری، لطفاً سیر سینمای ایران‌رااز‌گذشته تاکنون مشخص کنید. اینکه از کجا به کجا رسیده‌ایم . وضعیت سینمای فعلی ما را چگونه میدانید؟ و اینکه چرا فیلم‌های ما اعتبار جهانی پیدا نمی‌کند ؟**

فرخ غفاری ـ راجع به گذشته حرفی نمی‌زنم.چون گذشته‌ی سینمای ایران روشن است بهر حال آدمی آمد و خشت اول این سینما را گذاشت . ولی حالا به همت سینماگران جوان، دوره‌ی تازه‌ای در سینما به‌وجودآمد درهمین چند سال پیش اگر پشتوانه‌ی قرص ومحکمی این موج تازه را پشتیبانی مینمود، می‌توانستیم به‌آینده سینمایمان امیدوارتر باشیم. اما چنین نشد. بازبادوره‌ی رکودی طرفیم که همه چیز گیج و گنگ بنظر میرسد. تصمیماتی گرفته شده که سینما از رکود فعلی درآید.واما درباره‌ی عدم موفقیت جهانی فیلم‌های ایرانی بایستی بگویم که ما با مانعی طرفیم که بازدارنده است.آنهم سانسور و سانسور از خود است . مواردی هست‌که گفتن‌اش در فیلم، بنا به دلایل منطقی، میسر نیست‌اما چیزهائی هست که می‌باید گفته شوداما به دلیل‌غیرمنطقی موانعی سد راه است که خلاقیت فیلمساز ایرانی‌رامیگیرد. ما تجربه کرده‌ایم که هرگاه مسئله سانسور و سانسوراز خود، بر فیلمی سایه نیفکنده ، آن فیلم کاملا موفق بوده است، « اونشب که بارون اومد» ساخته شیردل که‌مورد توجه فراوان واقع‌گشت هم چنین شازده احتجاب ساخته فرمان‌آرا ، که داوران مستحق جایزه‌اش دانستندهمچنین فیلم «اونشب که بارون اومد» توانست به‌عنوان‌بهترین فیلم کوتاه برگزیده شود. چرا ؟ چون حقیقت را درنظر داشتند و خب، سانسوری در پیش نبود در نتیجه‌فیلمهای موفقی بودند. حرف دیگر من با فیلمسازان ایرانی‌ست. چرا دنبال حقیقت نمیروند. اگر قرار باشد مثلا درباره فرخ غفاری آدمی فیلمی ساخته شود.واینکه‌مثلابورژواست میباید در شخصیت و روحیه‌ی این آدم خیره شوند. نه‌اینکه درباره احوال این آدم و موقعیتش نگاه‌کلی داشته باشند و جنبه‌هائی از این آدم را بگیرندکه‌شناخته شده و کلیشه‌ای است.

بهمن فرمان‌آرا ـ در دنباله گفته‌ی آقای غفاری‌که مسئله‌ای را درباره سانسور پیش کشیدند، ایشان گفتند چرا فیلمسازان دنبال حقیقت یك امر نمی‌روند. ببینید فیلمی ساخته میشود، بعد یك صنف دخالت می‌کندومانع نمایش فیلم می‌شود ...

گویا آقای امان منطقی بودند که در جائی‌گفتند که تمام حرفه‌ها، سندیکا دارند جز فواحش و جاهلها. در نتیجه هر فیلمی که بسازی و به ضنف سندیکاداری‌بر بخورد، توقیف می‌شود. نتیجتاً فیلمساز ایرانی میماند و دو طبقه جاهلها و فواحش ! نتیجه هم‌که معلومست: اینهمه فیلم جاهلی‌ست که می‌بینیم یاکافه‌کاباره‌ای.پرویز صیاد، صمد خوشبخت میشود را میخواست بسازد. گفتند باید از بنگاه بخت‌آزمائی و مدیر تبلیغات آن اجازه بگیری . سینما را به بنگاه بخت‌آزمائی یا سندیکای فلان و فلان چه مربوط ؟ با چنین دشواری هائی‌ست‌که یك تهیه‌کننده برای اینکه سرمایه‌اش بخطر نیفتدوفیلمش توقیف نشود به‌ساختن فیلم‌هائی روی می‌آورد که ساختن‌اشان با دردسر مواجه نمی‌شود و قبلا امتحان‌خود را داده است .

مجید محسنی ـ نکته‌ای که اینجا گفتن‌اش‌ضرورت پیدا می‌کند اینست‌که نباید درباره کسانی‌که بهرحال سنگ بنای سینمای ایران را کارگذاشته‌اند قضاوتی غیر عادلانه داشت. بخاطر داشته باشیم که اگر سینمائی نبود اصلا موج نوئی هم نبود . همین موج نواگرسی‌سال پیش‌پاگرفته بود، بااستقبال روبرونمیشد. آدمهائی‌آمدند سینما را با خود آوردند خب، زحمتی کشیده‌اند که‌نباید برآن خط بطلان کشید. کسی مثل آقای اسماعیل کوشان بهرحال، یکی از بنیان‌گذاران این سینماست حالاازهر دریچه‌که نگاه کنیم .

● **آیا پی‌گذاشتن یك سینما کافی‌ست تافیلمسازی ۳۰ سال تمام خوراکی تهیه کند که درجهت‌پسروی‌فرهنگ به ویژه فرهنگ سینمائی‌ست؟ از شما می‌پرسم آیاآقای کوشان و امثالهم چرا پا به‌پای کیمیاوی‌ها، مهرجوئی‌ها، کیمیائی‌ها ، و ... حرکت نداشته‌اند؟**

مجید محسنی ـ در این میان پذیرش تماشاگرهم مسئله است . شمااگر نمایشنامه مکبث را در یك روستا اجرا کنید مطمئناً با استقبال روبرو نخواهد شد. چون درکش را ندارند اما از نمایشنامه امیر ارسلان خوششان می‌آید. در قدیم هم هر حرکت نوئی با استقبال تماشاگران سینما روبرو نمی‌شد. معتقدم که مردم رامی‌بایدپله‌به‌پله به سینمای خوب معتادکرد. جهش یکباره جز فرار دادن تماشاگر نتیجه‌ای ندارد.

● **فکر نمی‌کنید در مرحله‌ای از سینما این معتاد کردن به‌اندازه‌ای طول بکشد که باعث مرگ شود؟پرسش من از آقای کیمیاوی است. شما بافیلم‌هایتان قصددارید که گذشته‌ی سینما را از بن خراب کنیدوسینمای تازه‌ای بسازید یاکه تنها سدی هستید در برابر این مسیرواینکه صرفاً اثرگذار باشید؟**

کیمیاوی ـ سینما ، مثل جریان یك سیلاب است. نمی‌شود جلویش را سدکرد. جریان تندی‌ست‌که شتابان میگذرد. تنهاکاری‌که میشود کرد اینست‌که با ساختن راهها، در مسیری سازنده هدایتش کرد. بطوری‌که‌بتوان از سیلاب استفاده نمود. سینمای جهان هم‌چنین‌سرنوشتی دارد. مختص سینمای ما نیست. خب، هدایت سینماراهائی دارد. اول بگویم که سینما وسیله‌ی آموزش نیست.کار یك فیلمساز آموزندگی نیست. یك فیلمساز حرفی رابا توجه به‌دانسته‌های خودش ، تعبیر و تفسیر می‌کند این‌با منتقد و نویسنده است که حرف یك فیلمساز را تعبیر کند. یعنی سینما را آموزش بدهد. مطبوعات، به‌اعتقاد من میتواند در بهبودی وضع یك سینما کمك شایانی داشته باشد و سهمی از سازندگی سینما را می‌بایدمطبوعات به‌عهده بگیرند. بهبودی سینما تنها در عهده و وظیفه‌ی فیلمساز نیست. من بسهم خودم میتوانم فیلمی بسازم‌که مبتذل نباشد. فکر می‌کنم که این یك‌قدم در راه‌بهبودی است اماکافی‌ست؟

● **آقای غفاری از رکود فعلی سینمای ایران گفتند . اما اشاره نکردند که دلایل این‌رکود چیست؟**

فرخ غفاری ـ بهترین و روشنترین دلیلش عدم پشتیبانی ازموج تازه‌پائی بودکه می‌توانست جای‌محکمی برای خود پیدا کند.

کیمیاوی ـ اگر مطبوعات فیلم های مبتذل رابشدت بکوبند، راه برای ایجاد یك‌سینمای‌بهتر ،هموارخواهدشد.

● **فیلم مبتذل که یکی دوتا نیست. مگر میشود هر شب در یك روزنامه فیلم مبتذل را کوبید؟ این‌مثل آب در هاون‌کوبیدن است.**

کیمیاوی ـ چه ایرادی دارد که هرشب فیلم مبتذل را مورد حمله قرار داد. نباید گذاشت درباره‌ی سینمای بد سکوت شود. چون بطریقی تأیید ابتذال است.

خاچیکیان ـ باید حرف سازنده را هم درنظر داشت. یعنی بجای او هم بود. آدمی که مثلا داروندارش را فروخته و فیلم میسازد با توجه به‌موانعی که اشاره‌شد چگونه به‌فکر سرمایه‌اش نباشد ؟

یکی از حضار ـ این آقا که داروندارش‌رافروخته، بهتر است برود تجارت قالی بکند چون هم از سرمایه‌اش خاطر جمع است و هم اینکه با فرهنگ مردم بازی‌نکرده است .

خاچیکیان ـ ما بدترین تماشاگر را داریم.تماشاگری که اصلا معلوم نیست چه می‌خواهد . بیشتر بن گناه‌را دربه‌وجودآمدن سینمای‌رایج به‌عهده داشته‌است.

یکی از حضار ـ وقتی ۳۰ سال سینمای ما خوراك مبتذلی برای تماشاگر فراهم آورده و او را به یکنوع سینما عادت داده، بی‌انصافی‌ست که گناه را بگردن او بیاندازیم.

● **سالهائی پیش، جنوب شهر آقای غفاری‌باشکست روبرو شد . پس از گذشت حدود ۱۵ سال فیلم مغولها هم به همان سرنوشت دچار شد. پس این سینما تاچه‌اندازه توانسته است، تحول در پسند تماشاگر به‌وجود آورد ؟ فیلمسازان ما چه‌کار کرده‌اند ؟**

فرمان‌آرا ـ بگذارید مطلب را روشن‌کنم.درتهران حدود ۱۲۰ سینما وجود دارد، در این میان کجاست آن سینمائی‌که اختصاص داده شود به فیلم‌های خوب تا بدینوسیله پایگاهی باشد برای دوستداران سینمای‌واقعی؟ اگر از زدوبندها خبر داشته باشید خواهید دانست که فلان سینماکه داعیه نمایش فیلم‌های خوب ایرانی‌رادارد ، اگر فروش فیلم از ده هزار تومان در روز پائین‌بیاید فیلم را از اکران برمیدارد . چه توقعی داریدکه‌سینمای خوب پا بگیرد ؟ اگر یك سینما مختص نمایش فیلمی مثل مغولها وجود میداشت قول‌میدهم که نمایش مغولها از ٤ هفته به ۱٤ هفته افزایش می‌یافت، مقصر این میان کیست ؟ فیلمساز از دستش چکاری برمیآید؟

● **آقای فرمان‌آرا ، تهیه یك فیلم‌مشترك،جنبه‌های مختلفی دارد . یا مطرح‌کردن سینمای ایران در جنب‌یك فیلم جهانی‌ست . یا بدست‌آوردن پول بیشتر است‌چون فیلم پخش جهانی دارد. یاکه استفاده از آدم‌های سینمای ایران در یك فیلم با معیار های‌وسیع جهانی‌ست.شما از تهیه فیلم مشترك مثلا صحرای تاتارها، چه قصدی دارید ؟ بازی چند لحظه‌ای کشاورز را که وزنه‌ای‌درتئاتر است در این فیلم چگونه توجیه می‌کنید؟**

فرمان‌آرا ـ اولا که پروژه این فیلم چند سال‌پیش پی‌ریخته شد. ما ناچاراً آن را دنبال‌کردیم.

دوم اینکه ، همه بازیگران سرشناس این فیلم‌نقشهای کوتاه داشتند ، سوم اینکه آقای بهارلو باتفاق یك تیم فیلمبرداری، در فیلمبرداری آن سهم عمده‌ای داشتند.خب، این یك آموزش فنی برای‌کادر فنی ماست.

***

گفتگو اینجا بین تماشاگران فیلم و خبرنگاران درگیر شد و چون وقت کافی نبود، ادامه‌این‌بحث‌به‌صبح جمعه (امروز) ساعت ۱۱٫۳۰ موکول شد.

دربارهٔ «میشل عزیز»
ساخته‌ی
ماریو مونیچلی

«میشل عزیز» حکایت دودنیای متفاوت است ـ یکی شامل ارواح و اشباحی است که ریشه درگذشته ودرسنت‌ها دارند ودیگری که دنیای نوظهوری است آدمهای سرخوش وشاید هم اندکی احمق را دربر میگیرد که به زندگی دل بسته اند . یکی همه اعضای خانواده میشل‌را دربر میگیرد ودیگری«مارا» وپسرش«سیمونه» را شامل میشود .

شخصیت مبهم میشل جائی بین این دودنیا قرارمیگیرد، کسی‌که درست به‌همان‌ترتیب رمان «ناتالیا گینزبورگ» در فیلم «ماریو مونیچلی» هم هرگز دیده نمیشود . «آدریانا» زنی است که دیگر جوان نیست ، او ثروتی دارد ، در لاك خودش فرو رفته است و وجودش را بنوعی وقف فرزندانش میشل ، آنجلیکا ، ویولا و دو دختر دوقلوی کوچك که هنوز با او زندگی میکنند کرده است .

بنظر میرسد که در دنیای او همه چیز در روال عادی است ، مسیر هموار زندگی او هیچوقت دچار آشفتگی نمیشود حتی وقتی که پسر محبوبش میشل اورا ترك میکند تا با ایفای يك‌نقش بیشتر سطحی ونه چندان معین دردنیای جوانان خشمگین زندگی متفاوتی را آغازکند. ارتباط میشل با خانواده‌اش برای چند مدت فقط توسط نامه‌نگاری برقرار است . ولی هنگامی فرا میرسد که میشل ناگهان ایتالیا را ترك میکند و خانـواده‌اش فقط خبرهای جسته و گریخته‌ای از او بدست میآورند .

باوجود این او از افـراد خانواده‌اش میخواهد که با «مارا» زن جوانی که مدتی کوتاه با او زندگی کرده بود تماس بگیرند . «مارا» که دختری مصمم و آشفته‌خیال ولـی سرزنده است همیشه پذیرای آدمها و چیزهاست. او پسری بنام «سیمونه» به دنیا آورده است و میگوید «باید پسر میشل باشد و اگر چنین باشد من واقعاً خوشبخت هستم ولی راستش این‌است که مطمئن نیستم» .

«مارا» نسبت به خـانواده میشل ادعائی ندارد و آدریانا و آنجلیکا هستند که از او وپسری کـه شاید فرزند میشل باشد مواظبت میکنند . باین ترتیب زندگی این کاراکترهای کاملاً متفاوت درهم بافته میشود و بخاطرروش آسان‌گیر «مارا» و سهل‌الوصول بودن او به نتایج فاجعه‌آمیزی منتهی میگردد . او معشوقه ناشری بنام «کولاروسا» میشود ، شغلهـای مختلفی را میآزماید ، از خانواده‌هائی کـه پشت سرهم او وپسرش را میان خود راه میدهند اخراج میشود ، ارتباطش با دیگران قطع‌میگردد و تحت حمایت «اوسوالدو» عتیقه فروش که شخصیت غریبی دارد و شاید همجنس‌باز است وشاید بصورتی عاشق میشل باشد قرار میگیرد .

سپس يك روز خبر میرسد که میشل در جریان يك اغتشاش دانشجوئی در خارج مرده است . این خبر برای آدریانا و خانواده‌اش به معنای قدمی دیگر در مسیری بسوی سکوت و تاریکی‌است وبرای «مارا» مشخص‌کننده‌گسستن کامل از دنیائی است که وی هیچوقت در آن احساس آرامش نکرده بود . آخرین صحنه‌های فیلم اورا نشان میدهد که همراه بسته‌های متعدد درحالیکه دست سیمونه کوچك را در دست دارد راه میرود . او جائی نمیرود ولی زندگی ادامه پیدا میکند ....

گفتگوئی با «ماریومونیچلی» کارگردان فیلم «میشل عزیز»



■ **چرا تصمیم گرفتید که از روی این رمان فیلم بسازید ؟**

□ شاید بخاطر اینکه بسمت يك تجربه واقعاً جدید جلب شده بودم.

■ **بنظر شما اشکال عمده در ساختن این فیلم چه بود ؟**

□ اشکال سر تفسیر اثری بود که به‌کسی دیگر غیر از من تعلق داشت ودر نتیجه باید با متن موجود بطور غیر مستقیم مقابله میکردم . من سعی‌کرده‌ام داستانی را که هنگام فیلم‌ساختن از روی آن در يك پرسپکتیو توصیفی، کاملاً متفاوت جلوه میکرد درك‌کنم و آنرا در ابعاد دقیقش تفسیر کنم .

■ **فکر میکنید که کتاب «گینزبرگ» میتواند بصورت يك فیلم درآید ؟**

□ تمام آثـار او منجمله "Lesico Familiar" میتوانند به پرده سینما منتقل شوند .

■ **چرا «میشل عزیز» را انتخاب کردید؟**

□ خب ، این کتاب مشکلی است ولی در ضمن بنظر من مهمترین اثر نویسنده است و با خواست‌های من مطابقت کامل دارد . این رمان







با مرحله روانشناسانه جامعه در حال حاضر سروکار دارد ــ ازهم پاشیدن خانواده واحساس بطور اعم . این واقعیت که داستان بصورت نامه‌نگاری است کاررا مشکل‌تر میساخت ، من با «ناتالیاگینز بورگ» صحبت‌های زیادی‌کردم تا بعضی نکات روشن شود و بتوانیم با نوع روانشناسی اثرش آشنائی پیدا کنیم .

■ **در مورد «میشل» چه چیزی توجه شما را بیشتر جلب کرد ؟**

□ لحن آرام داستان و چیزی‌که میتوان آنرا فضای چخوف‌وار به سبك ایتالیائی نامید . موضوع آن درباره نابودی یك خانواده طبقه متوسط در عصر حاضر است . وشاید نه فقط یك خانواده ازطبقه متوسط . ما پراکندگی وانهدام درونی آگاهانه آنرا مشاهده میکنیم. این‌چیزی است که در حال حاضر بسیار قابل لمس است، واقعیتی است که باید با آن مواجه شویم و چیزی است‌که با اندوه شاهدش هستیم . این اثر بخاطر کاراکترهایش توجه مرا بسیار جلب کرد . مادری هست که پسرش را دوست دارد و تحت تأثیر اوست . پدری هست که نمیتواند توجه کمتری داشته باشد ، خواهران حریص وکوته‌فکر هستند ودر میان آنها کاراکتر «مارا»ست که سرشار از شور زندگی است . میشل برعکس هرگز دیده نمیشود . او کاراکتر پیچیده‌ای است و امکان نداشت که بتوان چهره‌ای به او بخشید . همه‌چیز دراطراف او دور میزند ، همه درباره او حرف میزنند ولی ما هرگز موفق به دیدن او نمیشویم .

■ **به متن اصلی وفادار بودید یا اینکه چیزهائی را به آن اضافه کردید ؟**

□ من کاملاً به متن اصلی وفادار بودم وحتی میتوان گفت که آنرا کلمه به کلمه‌منتقل کردم . من نمیخواستم حتی کوچکترین تغییری در آن بدهم . اگر چنین بود فیلمنامه‌نویس‌ها مجبور بودند برای محدود کردن فیلم در یك طول‌زمانی‌دوساعته بعضی قسمت‌ها را حذف‌کنند. من تاکنون فقط با موضوعات اوریژینال، برای سینما سروکار داشته‌ام واین اولین باری است که با اقتباس از یك متن ادبی فیلم میسازم . من به هیچ‌وجه نمیخواستم که از متن اصلی دور بیافتم .

■ **درباره هنرپیشه‌ها چه میگوئید ؟**

□ من برای ایفای نقش کاراکترهای گوناگونی که دراطراف شخصیت مرکزی هستند هنرپیشگانی را انتخاب کردم که از مشخصات ویژه‌ای برخوردار باشند ، مثلاً بتوانند حالت بیانی ثابتی را ارائه دهند . زیرا بنظر من‌کتاب دقیقاً چنین است ، داستان دختری است که زنده است وآدم‌های مرده اورا احاطه کرده‌اند. «مارا» در واقع تنها کاراکتر زنده داستان است وبقیه فقط ارواحی هستند که عصر آنها بسر آمده است .

با :

استنلی کوبریك

درباره‌ی

«باری لیندون» «۲»

گفتگو از : میشل سیمان

ترجمه : عبدالله تربیت



■ **ازفیلم‌های شما چنین برمیآیدکه دنیاگرفتار یك جنگ دائمی است . میمون‌ها در ۲۰۰۱ می‌جنگند. از «راه‌های افتخار» و «دکتر استرنجلاو» اسم نمیبرم. شما درقسمت اول «باری لیندون» عملاً جنگ را نشان میدهید ودرقسمت دوم هم جنگ خانوادگی نمایان‌است.**

□ اول ازهمه ، دریك اثر تخیلی باید ستیزه وجود داشته باشد. شما نمی‌توانید داستانی پیدا کنید که چیزی غیرعادی درآن نباشد. حتی درفیلم «نوای موسیقی» هم چیزی غیرعادی وجود داشت ! ستیزه ماهیت یك اثر دراماتیك است . ولی بعلاوه این‌حالت جنگ ، تصویری به تمامی نادرست ازچگونگی ترکیب زندگی اکثر آدمها ارائه نمیدهد. چند تا ازدواج موفق میشناسید؟ چه تعدادی از ناپدری‌ها به ناپسری‌های خودشان علاقه دارند وبالعکس؟ چه تعدادی ازآنهائی که جاه‌طلبی‌شان‌فقط درپول‌خلاصه می‌شود به‌مقصودشان میرسند بخصوص درمورد «باری» که این امر درواقع تمام فعالیت‌های اورا فلج میکند. هنگامی‌که «باری» آزاد ورهاست ومبارزه می‌کند چیزهائی اتفاق میافتد که باب طبع او نیست ولی حداقل زندگی او پرجنب‌و جوش است وغیره . او ازوقتی‌که ازدواج میکند وبه چیزهائی‌که دلخواهش بود دست می‌یابد همه‌چیز رنگ‌ورو رفته وغم‌انگیز جلوه میکند. او نه فقط از نقطه نظر اجتماعی بلکه ازلحاظ خوی واخلاق نیز با زندگی‌اش‌تناسبی ندارد . او خودرا درقفسی طلائی‌اسیر میکند وازآن به بعد همه چیز رو به پریشانی میرود .

■ **فیلم «باری لیندون» ازخیلی لحاظ فیلم‌های صامت را به یاد میآورد. من بخصوص به اغوای «لیدی لیندون» توسط «باری» سرمیز قمار فکرمیکنم .**

□ بیان این صحنه به روش‌تصویری بهترین‌کاری بودکه شخص میتوانست انجام دهد. بنظر میرسیدکه بوسیله صحبت نکردن درباره این امر وبوسیله صحبت نکردن آنها با یکدیگر وبوسیله پرداخت صحنه توسط عوامل بصری وحالات آدمها ، همه چیز درباره رابطه آنهاگفته شده است . علاقه او به «باری» صرفاً جسمانی بود . دراغلب مواقعی‌که یك نفر نومیدانه عاشق‌کسی است‌که هیچ علاقه‌ای به وی ندارد موجبات‌عشق‌جسمانی فراهم میشود . اکثرروابط مازوخیستی فاجعه‌آمیزی‌که من ازآنها مطلع هستم اصولاً جاذبه‌های جسمانی هستند وبنظرمیرسیدکه باکمك «شوبرت» بتوان آنرا بطرزی واقع‌گرایانه وگویا بیان‌کرد .

■ **آیا هنگام تهیه مقدمات وفیلمبرداری این صحنه‌ی بخصوص«تریو»ی شوبرت را درمدنظرداشتید؟**

□ نه ، فقط درمرحله تدوین به فکرآن افتادم . قطعه‌ی «شوبرت» یك مسئله‌ی جالب توجه بود . اول میخواستم‌کاملاً به موسیقی قرن هیجدهم متکی باشم گرچه هیچ قاعده‌ای لزوم آنرا ایجاب نمیکند. فکر میکنم‌که من درحال حاضر تمام آثار موسیقی متعلق به قرن هیجدهم راکه روی صفحه ضبط شده‌اند دارم وبه دقت به همه‌ی آنهاگوش داده‌ام . متأسفانه دراین آثار هیچ شور وهیجانی محسوس نیست ، هیچ چیزی نیست‌که حتی اندکی به‌یك تم عاشقانه شباهت داشته باشد. درموسیقی قرن هیجدهم چیزی وجود نداردکه احساس‌تراژیك تریوی «شوبرت» را داراباشد. بنابراین بالاخره چند سالی تخفیف دادم وقطعه‌ای‌راکه درحوالی سال ۱۸۱۴ نوشته شده بود انتخاب‌کردم . این قطعه بدون اینکه صریحاً رومانتیك باشد ، احساسی ازرمانس تراژیك را دربردارد .

■ **شما با درخواست از «لئونارد روزنمان» برای ارکستراسیون قطعه‌ی «ساراباند» اثر «هندل» وایجاد یك‌کندی‌رومانتیك درآن حیله‌ای دیگر بکار بردید.**

□ بازهم دلیلش این بودکه درموسیقی قرن هیجدهم اثری دراماتیك یافت نمیشد. من درواقع این «ساراباند» را هنگام اجرا با گیتار شنیدم وبنظرم آمد که این قطعه نزدیك‌ترین چیز به‌آثار «انیوموریکونه» است ! وبا وجود این طوری نبودکه به داستان لطمه‌ای بزند. این قطعه ارکستراسیون ساده‌ای داشت ونمیشد تشخیص دادکه متعلق به‌کدام دوره است .

■ **این‌قطعه دوئل‌نهائی را نیز (که در‌رمان وجود ندارد) همراهی میکندکه یکی ازگیراترین صحنه‌های فیلم است ودریك‌کبوترخانه روی میدهد .**

□ آن محل درواقع یك انبار غلات بودکه تعداد زیادی‌کبوتر درآن جای داشتند. من میدانستم‌که دوئلی درپیش داریم ومسئله این بودکه آنرا کجا فیلمبرداری کنیم وچگونه آنرا جالب‌توجه ومتفاوت‌ازکار درآوریم. شخصی ازاین انبار عکسبرداری کردکه کبوترانی هم در آنجا بودند. جیمزجویس عبارت فوق‌العاده‌ای دارد «تصادف دروازه‌ای بسوی اکتشاف است» اگر ازآنها به درستی بهره‌برداری‌کنید بعد جدیدی به‌کاری‌که در دست اقدام دارید اضافه می‌کنند.

اکثر فیلم‌ها مانند یك مسابقه ورزشی هستند . می‌توانید با یك نقشه‌کاررا شروع‌کنید ولی باتوجه به محل توپ وایستادن اشخاص فرصت‌هائی پیش میآیدکه اگر ازآنها بهره‌برداری‌کنیدکارتان بهترمیشود . مثلاً درفیلم «سفر فضائی ۲۰۰۱» ما برای مدتی طولانی نمی‌توانستیم مجسم‌کنیم‌که «هال» چگونه درمی‌یابدکه میخواهند مغز اورا ازکار بیاندازند. نمیشدکه آنها مقابل او بایستند وبدون توجه به‌او حرف بزنند. آنها وارد قایق فضائی میشوند . تمام‌کلیدها را خاموش میکنند وفکرمیکنندکه درجای امنی هستند ولی البته نمی‌فهمندکه «هال» ازحرکت لب‌های آنها به مفهوم مکالمه پی میبرد . ایده‌ی فوق پس ازمدت‌ها سرگردانی دردناك وبه‌تعویق‌انداختن فیلمبرداری سرانجام به ذهن ما خطورکرد .

■ **ازآنجائیکه همه ما مراجع دقیقی درمورد یك دوره تاریخی خاص دراختیار داریم ، آیا ساختن یك فیلم تاریخی‌محدودیت بیشتری برای شما ایجادنمیکرد؟**

□ فیلم‌های تاریخی با آثار علمی - خیالی وجه مشترکی‌دارند : شما میکوشید چیزی خلق‌کنیدکه وجود ندارد . وهمچنین توصیف‌کردن ، کسل‌کننده‌ترین چیز دریك رمان است درحالیکه دریك فیلم چیزی‌که روی پرده میآورید برای تماشاگران بسرعت قابل درك است هرچندکه سازندگان‌فیلم زحمات زیادی‌بخاطرآن‌متحمل میشوند.

■ **شما بخاطر دقت زیاد درمورد جمع‌آوری اطلاعات‌وتحقیقات مربوط به پروژه‌های خودتان شهرت دارید. آیا نقش یك خبرنگار یا یك‌کارآگاه برای شما هیجان‌انگیز است ؟**

□ این‌کمی شبیه‌کارآگاهی است‌که دنبال آثار جرم میگردد . درمورد «باری لیندون» من پرونده‌ای ازهزاران طرح وتابلوی نقاشی مهیاکردم تا با مراجعه به‌آن تمام نیازهایمان برطرف شود . فکرمی‌کنم‌که من تمام‌کتاب‌های هنری راکه درکتابفروشی‌ها پیدا میشدند باکندن برگ‌های آنها خراب‌کرده باشم ! لباس‌ها تماماً ازروی‌تابلوهای نقاشی‌تقلید شده وهیچکدام «طراحی» نشده بودند. این تنها راه عاقلانه برای آماده‌کردن لباس‌های تاریخی است . احمقانه است‌که ازیك طراح بخواهیم تا با یادآوری محفوظات مدرسه هنری یا از روی چند تصویر، قرن هیجدهم را خلق‌کند.

هیچکس نمیتواند - حتی با داشتن تحصیلات دانشگاهی دراین‌زمینه - دارای‌استعداد طراحی‌لباسهای متعلق به یك دوره دیگر باشد. وخیلی‌کم هستند آنهائی که ازقریحه‌ی طراحی لباس‌های متعلق به عصر خود برخوردارند ! جمع‌آوری اطلاعات مفرح است . وقتی دست به‌کاری میزنیدکه معلومات شما درزمینه آن اندك است ، لزوم‌کسب دانش عمیق درمورد آن بخشی از مشکلات است . قبل ازاینکه فیلمبرداری‌آغازشود حدود یك سال‌وقت صرف تهیه مقدمات شد. سینماباید صورتی واقع‌گرایانه داشته باشد زیرا بخشی ازمسئله‌ی داستان‌پردازی به قابل‌قبول‌بودن چیزهائی‌که می‌بینید مربوط میگردد . این یك نقطه‌ی شروع ضروری است . لذتی دیگر نیز وجود دارد: زیبائی تصویری وبازآفرینی یك دوره .

■ **خطر یك فیلم تاریخی دراین است‌که شخص خودرا درجزئیات‌گم میکند وبه تزئینات میپردازد ،**

□ شما می‌توانید فیلمی داشته باشیدکه جالب توجه نباشد حالا چه به جزئیات پرداخته باشد وچه نپرداخته باشد. ولی راهی برای‌گم شدن درجزئیات وجود ندارد . اگرفیلمی درباره زمان معاصر بسازید با مشکلی روبرو نیستید. بنابراین درمورد یك فیلم تاریخی سعی براین است فیلم را طوری بسازیم که‌گوئی درسال ۱۷۷۶ درمحل وقوع حضور داشته‌ایم .

■ **به همین علت است‌که ازنور طبیعی استفاده می‌کنید ؟**

□ نورپردازی داخلی درفیلم‌های تاریخی همیشه باعث ناراحتی من میشد. چقدر نادرست وغلط هستند. وقتی اتاقی را می‌بینیدکه تماماً با نور طبیعی چندین شمع روشن شده‌است درمقایسه با نور مصنوعی‌کاملاً متفاوت بنظرمیرسد والبته بسیار زیباست . من ازعدسی «زایس اف ۰٫۷» سریع‌ترین عدسی دوربین برای نخستین‌بار استفاده‌کردم . اگر همین حالا دراین اتاقی که هستیم فیلمبرداری میکردیم نور بسیار ضعیفی

دراختیار داشتیم زیرا نوری‌که ازپنجره داخل میشود خیلی‌کنتراست دارد. درمورد شمع‌ها، ما نور بسیار ضعیفی داشتیم‌که ازسقف بازتاب میشد ولی منبع اصلی نور همیشه همان شمع‌ها بودند. همچنین نور خارج از پنجره هم بودکه درمورد صحنه‌های روز بکار میرفت ومثل روشنائی روز بنظر میرسید. ما مجبور به انجام این‌کار بودیم زیرا معمولاً نور طبیعی‌کافی دردست نداشتیم. بازهم می‌توانید بگوئید هیچ فیلمی ساخته نمیشودکه تا سرحد امکان واقع‌گرایانه بنظر نرسد مگر اینکه هدف شما این باشدکه فیلم غیرواقع‌گرایانه بنظر برسد! نورپردازی، دکور، ولباس‌ها باید نقطه‌ی آغاز این واقع‌گرائی باشند.

■ **با بازیگران چگونه‌کار میکنید؟**

□ قبل ازهمه درباره‌کاراکتر مربوط یك بحث کلی میکنیم. سپس درباره صحنه واینکه رفتار واقعی کاراکتر درصحنه چیست بحث میکنیم‌که اغلب دقیقاً آن چیزی نیست‌که درداستان وجود دارد. بعداً آن لحظه‌ی وحشتناك فرامیرسدکه برای اولین‌بار صحنه را درمکانی‌که میخواهید فیلمبرداری را درآنجا انجام دهید تمرین میکنید. این موضوع همیشه حیرت‌انگیز است وهرگزآن چیزی نیست‌که تصورش راکرده بودید. معمولاً متن موجود را باید تغییرداد. فکرهای تازه پیدا میشوند وفکرهای قدیمی‌کنارگذارده میشوند. فیلمبرداری اصلی درواقع هرگز مسئله‌ای نیست. مسئله این است‌که قبل ازآماده شدن برای فیلمبرداری چه چیزی اتفاق میافتد. تمام سعی براین است‌که این چیز درتمرینات اتفاق بیافتد وصحنه به نقطه‌ای برسدکه متوجه شوید اوضاع روبراه است.

■ **چطور شدکه رایان اونیل را انتخاب‌کردید؟**

□ راستش را بخواهید نمیتوانستم به‌کس دیگری فکرکنم. بنظر میرسیدکه او برای این‌کاراکتر مناسب باشد. آل پاسینو، جك نیکلسون، داستین هوفمان یا استیوملک‌کوئین نمیتوانستند این نقش را بازی‌کنند. همچنین او میبایستی درآغاز فیلم جوان ودرپایان نه خیلی جوان بنظر برسد. تنها مشکلی‌که درمورد یك بازیگر پدیدار میشود موقعی‌است‌که او عملاً قادرنیست کارش را انجام دهد وبنابراین مرتباً عذر وبهانه‌هائی میتراشدکه هیچ ربطی به قضیه ندارد. این خیلی شبیه آن صحنه‌ی فیلم «شب امریکائی» ساخته‌ی «تروفو» است‌که «والنتیناکورتز» زحمت حفظ‌کردن عباراتش را به‌خود نداده است ولی تقصیرراگردن شخص دیگری می‌اندازد.

■ **چراتصمیم‌گرفتند فقط یك«فلاش‌بك» درفیلم بکار ببرید: صحنه‌ی سقوط بچه ازاسب؟**

□ من نمیخواستم تمام سکانس مربوطه را نشان بدهم، خروج ازخانه، سوارشدن براسب وغیره. و همچنین نمیخواستم آنرا نشان ندهم وفقط مزرعه‌دار بشما بگویدکه این واقعه روی داده است. بنظرمیرسید که تنها طریق ارائه‌ی قضیه بصورت یك تکه‌کوتاه نشان دادن آن درآن لحظه بود. اگر این‌کار را نمیکردم تأثیر صحنه ازمیان میرفت. دریك‌فیلم چیزی‌این‌چنین مهم نباید درخارج ازصحنه اتفاق بیافتد.

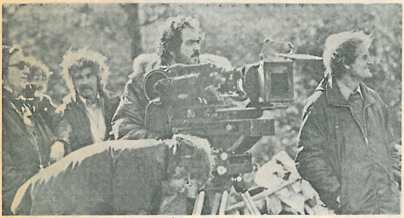
■ **آیا حرکات دوربین شما ازقبل طرح‌ریزی میشوند؟**

□ شاید فقط بعضی‌اوقات. نخستین‌اقدام درمورد یك فیلم‌کوشش برای نوشتن فیلمنامه است. دومین اقدام هنگامی است‌که صحنه را عملاً تمرین میکنیدکه درضمن قسمتی ازکار نوشتن بشمار میرود زیرا متن را تغییر میدهید. سپس وقتی‌که چیزی ارزش روی پرده آمدن را پیدا میکند درمورد بهترین راه فیلمبرداری آن تصمیم میگیرم. من همیشه این احساس را دارم‌که اگر چیز جالبی پیش‌روی آدم باشد نحوه پرداخت‌آن چندان مطرح نیست. البته مطرح‌است ولی اگرپرداخت آن به بدترین وجه ممکنه هم باشد احتمالاً بازهم قابل قبول خواهد بود. تفاوت دراین است‌که‌کاراکترها چه میکنند وچگونه آن‌کاررا انجام میدهند. مسلماً بهترست فیلمبرداری به روشی باشدکه ازنقطه نظر سینمائی‌جالب توجه باشد ولی وقتی‌که صحنه پیش‌روی من است این امر برای من بسهولت صورت میگیرد.

■ **آیا مایلید به‌تنهائی‌کار نوشتن را انجام بدهید یا اینکه تمایل‌دارید با یك فیلمنامه‌نویس همکاری‌کنید؟**

□ من به‌همکاری شخصی‌که برای‌من‌هیجان‌انگیز است و با من هم سلیقه است علاقمند هستم. ولی تنها کسی‌که درباره‌اش چنین فکری داشتم «آرتور کلارك» بودکه با هم درمورد داستان اصلی «۲۰۰۱» همکاری داشتیم. یکی ازمسائل عجیب سینما این است‌که بطور کلی کسانی‌که واقعاًنوشتن‌بلد هستند فیلمنامه نمی‌نویسند مگراینکه خودشان‌کارگردان باشندکه دراین‌مورد، مثل





من، برای خودشان مینویسند. اولین نسخه‌ی فیلمنامه‌ی «باری لیندون» سه یا چهار ماه وقت‌گرفت ولی قضیه این است‌که باید بطوردائم آنرا تغییرداد. فکرمیکنم‌که اگر وقایع درست وبجا باشند معمولاً نوشتن صحنه‌کار راحتی است. درحقیقت مواقعی هست‌که شما فیلمی میسازید بدون اینکه فرصت‌کافی برای نگارش‌کامل یك صحنه داشته باشید وعلت آن انواع واقسام مسائلی است که احتمال دارد قبل ازشروع فیلمبرداری حل وفصل نشده‌باشند. هنگامی‌که هدف صحنه واضح‌وصحیح است، هنگامی‌که‌کاراکترها درك شده‌اند وهنگامیکه وقایع صحنه باآنها هماهنگی دارند وجالب توجه هستند دراین صورت خلق دیالوگ مستلزم سعی چندانی نیست.

■ **بعضی ازانتقادهائی راکه درنشریات امریکائی وانگلیسی به چشم میخورند چگونه توجیه میکنید؟**

□ چیزی‌که درمورد بیشتر منتقدان تشخیص داده‌ام این است‌که آنها پس ازمدتی معین نظر خاصی درباره کارگردانان مختلف پیدا میکنند. گرچه آنها گاهگاهی تغییرجهت میدهند ولی به یك نحوه تلقی دستورالعمل تمایل دارند وآنرا رها نمیکنند. توجیه و تفسیر روانشناسی جمعی منتقدان‌کار ساده‌ای نیست. ووقتی فکرمیکنید می‌بینید آخرین فیلم من‌که منتقدان انگلیسی‌نظرمثبتی درباره‌آن داشتند «دکتر استرنجلاو» بود.

■ **شما یك شخص مبتکرهستید ولی درعین حال به یك سنت نیزعمیقاً دلبسته‌اید.**

□ بنظرمن یکی‌ازمعایب هنر قرن بیستم این‌است که تمام فکر وذکرش معطوف ارائه آثار اوریژینال‌است. حتی مبتکران بزرگی مثل «بتهوون» نیز پیوند خودرا با هنرگذشته بکلی قطع نمیکنند. ابتکار به معنای پیشروی است نه بریدن ازگذشته.

■ **آنطورکه ازسه فیلم اخیر شما برمیآید ظاهراً دیگر با موسیقی فیلم اوریژینال‌کاری ندارید.**

□ اگربخواهم موسیقی معاصررا بکار ببرم این موضوع صدق نمی‌کند. اگر می‌خواهید موسیقی قدیمی بکار ببرید چرا باید نزد آهنگسازی بروید‌که مسلماً قابل مقایسه با آهنگسازان‌گذشته نیست. تنظیم یك موسیقی اوریژینال چه قمار عظیمی است. واین‌کار درلحظه‌ی آخر انجام میگیرد و اگر چیزی را که میخواهید بدست نیاورید هرگز فرصت آنرا نخواهید داشت‌که فکری برایش بکنید. اگر یك قطعه موسیقی بزرگ پیداکنیدکه مناسب‌کارتان است دراین‌صورت استفاده نکردن ازآن اشتباه بزرگی است.

● تمام

THE FRONT

بدل

«بدل» نخستین فیلم سینمائی است که موضوع «لیست سیاه» را مطرح میکند. همان دوره خاص پس از جنگ دوم جهانی درامریکا که عموماً به دوره «مك کارتیسم» شهرت دارد وطی آن فعالیت تعدادی از بهترین هنرپیشگان، نویسندگان وکارگردانان امریکائی دچار وقفه شد یا اینکه برای همیشه قطع گردید.

«مارتین ریت» که در طول بیست سال گذشته با ساختن فیلم‌هائی چون «تابستان گرم طولانی»، «هاد»، ساندر، و «پیت وتیلی» به موفقیت هنری وتجارتی زیادی دست یافته است بنا به گفته خودش همیشه در آرزوی ساختن فیلم «بدل» بوده است. خود «ریت» ازسال ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۷ در لیست سیاه بود و «والتر برنستاین» نویسنده فیلمنامه‌ی اوریژینال «بدل» نیز از سال ۱۹۵۱ تا ۱۹۵۸ در لیست سیاه جای‌داشت. «ریت» و«برنستاین» دوستانی قدیمی هستند و پیدایش «بدل» را میتوان به سال ۱۹۵۰ که «عصر طلائی پخش تلویزیونی بطور زنده» در اوج خود بود نسبت داد.

«ریت» که در آن هنگام یك هنرپیشه و کارگردان تحسین شده بود با «برنستاین» که یك نویسنده تلویزیونی پرکار وسرشناس بشمار میرفت درساختن یك اپیزود نیم‌ساعته ازسریال «خطر» بنام «پسرك جعبه کاغذی» با هم همکاری کردند. ریت بخاطر ایفای نقش‌اصلی با ستایش فراوانی روبرو شد و «برنستاین» نیز بخاطر سناریوئی که نوشته بود مورد تحسین قرار گرفت. ولی چندماهی نگذشت که هردو هم «ریت» وهم «برنستاین» بخت این‌را داشتند که آن سال‌های سیاه رابسلامت پشت سربگذارند.



«مارتین ریت» (راست) و «والتر برنشتاین» (چپ) کارگردان و نویسنده فیلمنامه فیلم «بدل»

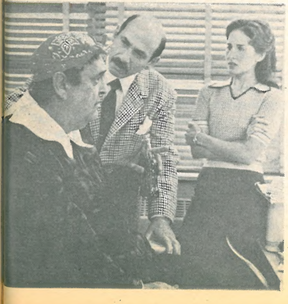
نفر آنها باتهام ارتباط با عوامل دست‌چپی وارد لیست‌سیاه شدند و از ادامه کار محروم گردیدند.

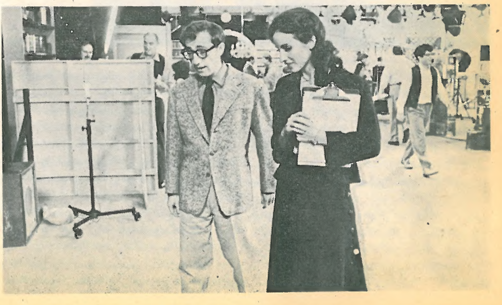
«ریت» امکان تهیه فیلم «بدل» را مدیون شهامت «دیوید بجلمن» رئیس کمپانی کلمبیا میداند زیرا استودیوهای بزرگ دیگر بخاطر موضوع جنجالی ومجادله‌انگیز آن جرئت‌ساختن آنرا به‌خودشان نمیدادند.

در «بدل» وودی آلن نقش يك‌صندوقدار رستوران ویك واسطه شرطبندی خرده‌پا را ایفا میکند‌که حاضر میشود درمقابل دریافت‌درصدی ازسود حاصله فیلمنامه‌های يك‌نویسنده‌تلویزیونی را که در لیست سیاه جای دارد بنام خودش به شبکه‌های تلویزیونی بفروشد. دیری‌نمیگذرد که او این کار را برای نویسندگان دیگری هم که در لیست سیاه هستند انجام میدهد وبعنوان یکی از درخشان‌ترین نویسندگان جوان کشور شهرت فراوانی کسب میکند ــ گرچه او در واقع قادر به سرهم کردن چند جمله هم نیست.

«ریت» میگوید: **«هرچندکه «وودی آلن» و «زروموستل» دراین فیلم شرکت دارند ولی این یك اثر کمدی نیست، مگر اینکه آنرا يك کمدی به معنای کلاسیك کلمه بدانیم. فیلم دراصل اثری تلخ وخشم‌آگین است وگاهگاهی هم خنده‌دار میشود زیرا موضوع آن بخاطر انعکاس مضحکه لیست سیاه مفرح است.»**

شبکه‌های تلویزیونی هنگام خریدن این فیلمنامه‌ها میدانستند که طرف معامله آنها نویسندگان اصلی نیستند و بنابراین به محتوای آنها اعتراضی نداشتند ولی‌بجای پرداخت ۵۰۰۰ دلار به يك نویسنده شناخته شده ۵۰۰ دلار به نویسنده اسمی اثر میپرداختند. وبنظر میرسید‌که این معاملات برای آنها کاملاً مقرون به صرفه بود.





«باید دانست که جهت‌گیری شبکه‌های تلویزیونی یا استودیوهای فیلمسازی در آن‌زمان ازیك ضد کمونیسم حقیقی ناشی نمیشد آنها نمایشنامه‌ها و داستان‌های نویسندگانی را که میدانستند ازنقطه نظر سیاسی چپ‌گرا هستند میخریدند ، سپس نام نویسنده یا عنوان اثر را تغییر میدادند و هرکار دیگری را هم‌که دلشان میخواست انجام میدادند . رفتار آنها کاملاً مزورانه و فرصت‌طلبانه بود» .

و«مارتین ریت» چگونه آن سال‌ها را پشت‌سر گذاشت ؟

«من شروع به‌تدریس در«اکتورزاستودیو» کردم وکلاس هنرپیشگی حرفه‌ای خودم را هم تشکیل دادم . همسرم باردیگر مشغول کار شد . من دوباره شروع به بازی در روی‌صحنه کردم. «کلیفورد اودتس» در نمایشنامه‌ای بنام «درخت هلوی شکوفان» کاری به من محول کرد ومن نقش پسر ارشد را بازی کردم . من دراکتورز استودیو» سه نمایشنامه تك پرده‌ای از تنسی ویلیامز ، ویلیام سارویان و آرتور میلر را روی صحنه آوردم . بهرصورت زندگی را ادامه دادم» .

معهذا در سال ۱۹۵۶ اثرات لیست سیاه شروع به محو شدن تدریجی کرد . و«ریت» برای کارگردانی نخستین فیلمش استخدام شد .

«درآن زمان «دیوید ساسکایند» سرگرم تهیه مقدمات ساختن فیلمی بنام «لبه شهر» بود که سیدنی پوآتیه وجان‌کاساوتیس در آن‌شرکت داشتند . نویسنده سناریوی فیلم که البته از دوستان من‌بود مرا برای‌کارگردانی‌فیلم پیشنهاد کرد وباین ترتیب آنها مرا استخدام کردند تا درازای هفته‌ای ۲۵۰ دلار فیلم را کارگردانی کنم . من ده‌ماه روی آن کار کردم و وقتی فیلم روی پرده آمد با نظرهای انتقادی مثبت وموافق روبرو شد ولی موفقیت تجارتی‌نیافت. سپس ناگهان قضیه لیست سیاه فراموش شد و من بعنوان یك فیلمساز ارزان قیمت مورد توجه قرارگرفتم‌ودرنتیجه‌پیشنهادهائی ازاستودیوهای فیلمسازی کالیفرنیا دریافت کردم» .

از آن زمان ببعد «ریت» بصورت یکی از با ارزش‌ترین فیلمسازان امریکا درآمده است ولی او هرگز سالهای بد وملال‌انگیز «لیست سیاه» را فراموش نکرده است وفیلم «بدل» را بعنوان یك یادآوری و یك اخطار ساخته است.

«دوران وحشتناکی بود ، در مدارس کودکان مارا به‌باد تمسخر میگرفتند ، ازدواج‌ها ازهم پاشیده میشد ، وموقعیت‌های شغلی برباد فنا میرفت . من حداقل یك هنرپیشه را میشناسم که پس از وارد شدن نامش در لیست سیاه خودکشی کرد . فقط تعداد کمی ازما توانستیم بسلامت ازخطربگذریم . ما آدم‌های‌خوش‌شانسی بودیم .»

فیلمهای امروز

سینما دیاموند

(پرواز بز بالدار ــ مسابقه)

ساعت : ۱۶
اتاق انتظار (باب‌کلت)
نامزدی (پیلارمیرو)

ساعت : ۱۹
اورتور ۲۰۱۲ (میلان بلازکویك)
بدل (مارتین ریت)

سینما دیاموند

(جشنواره جشنواره‌ها)

ساعت : ۱۰
اتوبوس (بی‌اوکان)

ساعت : ۱۳
میشل عزیز (ماریو مونیچلی)

سینما دیاموند

(سینما چشم وگوش دارد)

ساعت : ۲۲
ساختن راه‌آهن‌سراسری‌ایران (اینگولف‌بوی‌سن) **همسایه‌ها** (۱۹۲۲)
دنیای وحشی (ماریو مورا)

سینما پارامونت

(تکرارمسابقه)

ساعت : ۱۰ و ۱۹
هوگو وبوبو (دوبراوا ، مکورك ، بورن)
وای ، سرافینا (آلبرتو لاتوآدا)
ساعت : ۱۳ و ۲۲
آتش (ویتولد جیرس)
باری‌لیندون(خارج‌ازمسابقه - استنلی‌کوبریك) **(افق شرق)**

سینما پارامونت

(تکرار برنامه سینما چشم وگوش دارد)
ساعت : ۱۶
جشن وحوش (فردریك روسیف)

سینما آتلانتیك

(سینما چشم وگوش دارد ــ تکرار)
ساعت : ۱۰
ماشین حیرت‌انگیز (ایروین راستن)
صخره سفید (تونی می‌لام)

سینما آتلانتیك

(تکرار جشنواره جشنواره‌ها)
ساعت : ۱۳ و ۱۹
شبها و روزها (یرژی آنتچاك)
ساعت : ۱۶ و ۲۲
مارش پیروزی (مارکو بلوکیو)

سینما امپایر

(ایالات متحده : نقشی ازخود)
ساعت ۱۰ و ۱۳
توفیق :
رایحه خوش توفیق (آلکساندر مکندریك - ۱۹۵۷)

سینما امپایر

(فدریکو فلینی : دنیای یك ساحر)
ساعت : ۱۶ ، ۱۹ و ۲۲
وسوسه دکتر آنتونیو (۱۹۶۱)
دلقکها (۱۹۷۰)

سینما پولیدور

(باسترکیتون : چهره احساس)
ساعت : ۱۰ ، ۱۳ و ۱۶
تماشاخانه (۱۹۲۲)
پیشخدمت پرخدمت (۱۹۲۶)

سینما پولیدور

(داگلس فربنکس : بت‌کارخانه رویا)
ساعت : ۱۹ و ۲۲
بلندپروازی (ادموندگلدینگ - ۱۹۳۱)

سینما سینه‌موند

ساعت : ۱۰ ، ۱۳ و ۱۶
مانیل (لینو بروکا)

سینما سینه‌موند

(فانوس خیال ما - پنجاه سال سینمای ایران)
ساعت : ۱۹
اون‌شب‌که بارون اومد - سیاه وسفید
یك اتفاق ساده (سهراب شهید ثالث)
ساعت : ۲۲
مسافر (عباس‌کیارستمی)
تجربه (عباس‌کیارستمی)



federico fellini

گفتگوئی با: فدریکو فلینی بدرازای دیوارچین...

گفتگو از : تولیو کنزیش

ترجمه : ایرج انور

« ۸ »

● در این فیلم ، پدر بزرگ برخلاف قوم‌وخویشهای موجود در فیلمهـای دیگرت که آدمهای رنج‌آفرین، جدی و نامطبوعی هستند، آدمی است مهربان‌و بسیار دلنشین. چرا این پدربزرگ آنطورکه‌قرار بود، به‌جای اینکه بابالن بیاید باهواپیما می‌رسد؟

فلینی ــ تو فکر میکنی پدر بزرگ مربوط به‌گذشته نیست ؟ کمی نزدیك به‌همان مرد دیوانهٔ «جاده» نیست ؟ با همان رفتار دوستانه ، مهربان، شوخ و عجیب‌وغریب؟ بالن را همینطور بدون‌فکر برایش درنظرگرفته بودم‌و دوست نداشتم چون حالاهمه‌جا پراز بالن است؛ این سمبل زیاده‌از حد دستمالی و فرسوده شده و ازآن زیاد انتقـاد کرده‌اند . در واقع‌ازبابت این بالن وجدان من‌کمی ناراحت است، چون از روزاول فضای محل‌کار را پرکرد : «فراکاسی» Fracassi دراین‌رشته‌کارشناس‌شـد ، به‌سوئیس رفت و برای من یك فیلم مستند دربارهٔ بالن ساخت، بزرگترین فاجعه‌هارا از زمان «ایکاروس» تا امروز پیش‌گیری کرد؛ خودت میدانی‌که او چه نوع آدمـی است، می‌خواهد در مقابل همه‌چیز آمادگی قبلی داشته‌باشد. بعد از این همه مطالعـه وزحمت گفتم : من بالن نمی‌خواهم، هواپیما میخواهم و خودت میتوانی حدس بزنی، «فراکاسی» چطور به من نگاه‌کرد. ازاین حرفهاکه بگذریم‌باید گفت‌که هواپیمااصولا نگران‌کننده‌تر است، اصیل‌تر است، حالت یك حشره بزرگ را دارد. من خیلی‌چیزها را عوض کردم، حتی دیگر یادم نیست سناریو چطوربوده.

● طرز رسیدن «سوزی» به‌دریاهم عوض شده. قراربود باهلیکوپتر برسدولی‌با یك کشتی شرقی میرسد.

فلینی ــ فکر کردم اگر از آب برسددرست‌تر است، بهرحال‌هلیکوپتر‌نمی‌خواستم، چون یادآور «زندگی شیرین» بود، از طرف دیگر «سوزی» نمی‌توانست ازآسمان‌برسد چون از آسمان همیشه فکر میرسد. باید ازراه‌آب میرسید، از همان‌جائی کـــه در افسانه‌ها به دنیای ونوس نسبت داده میشود. در فیلم «سوزی» مظهر زن بودن است وسراپا سکسی جلوه می‌کند. نوعی ساحرهٔ عشق و استادشهوت است ،و چیزی‌نیست‌بجز یکی دیگر ازشخصیتهای دنیای روانی‌وچهره‌دیگری ازجولیتای قدیس و ریاضت‌کش. او درست در قطب مخالف حالت خودآزاری و لذت از احساس کمبودکه‌درجولیتا وجود دارد ، قرارگرفته . به‌عبارت دیگریك رب‌النوع ایده‌آل دوران‌کفر و شبیه‌بـه آنیتای «زندگی شیرین» و زن غول‌پیکر «بوکاچو ۷۰» است ؛ البته باشیطنت‌بیشتر، زیرا نماینده چهره‌ای از «جولیتا» است‌که تحت فشار بوده و وجودش نادیده‌گرفته شده، بنابراین می‌توانم بگویم قدرت او زهر بیشتری دارد.

لباسهای شرقی او مربوط به سلیقه «پیروگراردی» است؛ من استادان بـزرگ نقاشی را خوب نمی‌شناسم و دراین‌رشته تجربه‌کافی ندارم این‌بودکه با «پیرو»تصمیم گرفتیم دنبال یك سلیقه کودکانه برویم ؛ چیزی شبیه «آلیس در سرزمیـن‌عجایب» که‌کودکانه و نگران‌کننده باشد. این حرف بیشتر مربوط به اشباح مختلفی‌استکـه دائماً در تعقیب «جولیتا» هستند و بالاخره خانه‌را تسخیر می‌کنند. مسأله این‌بودکه این اشباح در سطح «سمبلیك» ، واضح و روشن جلوه کنند و گرفتارآن نـــوع «سمبلیزم» خفقان‌آور نشویم.

همچنین میل نداشتم که در سطح «عصبی ــ روانی ــ علمی» ازآن برداشتـی بشود و بآن به‌صورت نقاشی های دیوانگان و تصاویر کتابهای کیمیاگری نگـــاه کنند. ولی خوب است که از همهٔ این‌ها چیزی در آن مانده ولی فقط بصورت‌کنایـه واشاره . هرچه بیشتر سعی میکردم این تصاویر را بااشارات روشن‌تر بسازم، خـود تصاویر بیشتر پاره میشدند، به‌این‌ترتیب صبر کردم‌که اشباح خـودشان در یـك چشم‌انداز تجربه شده ظاهر شوند: همیشه اول ، سکانس واقعی‌رافیلمبرداری‌میکردم‌و سعی داشتم یك چیز غیر منتظره یاتغییرشکل داده‌شده ازعناصری‌که‌قبلادر صحنه‌وجود داشتند به‌وجود بیاورم.

متوجه هستم که ممکن‌است همه‌کسانی‌که به «سمبولیزم» اعتقاد ندارند ازاین فیلم بدشان بیاید و شایدکسانی راکه همه‌جا در جستجوی «سمبل» هستند شدیدآبه‌شـوق بیاورد، بهر حال اگرچه فیلم با تظاهرات روحانی ــ ماوراءالطبیعه ــ روانی‌وغیره همراه است، من ترجیح میدهم از دید ساده‌تری به‌آن نگاه‌کنند، یعنی از یك‌دیدانسانی و تخیلی . آیا حرف فیلم یك‌حرف انسانی‌است‌که ازتخیلی‌جذاب‌وپرکشش‌تغذیه‌کرده؟ مسأله انتقادی فیلم این است.

● همکاری با صحنه‌آرا در فیلم‌های تو اهمیت دارد . تاآنجا که من میدانـم این همکاری زود شروع میشود.

فلینی ــ اساس سلیقهٔ من و «پیروگراردی» که در همهٔ فیلم‌های اخیرمن‌کـار کرده صددرصد مشترك است و به‌همین علت باهم توافق داریم. کارمن با«گراردی» معمولا کمی قبل از تمام‌کردن «دکوپاژ» شروع میشود؛ از همان‌وقتی که دفتررابـاز می‌کنم دیگر همه‌روزه با «گراردی» در تماس هستم چون دیگر تصمیم‌گرفته‌ام‌که‌بـا فیلم روبرو شوم.

از آن لحظه به بعد هر روز مردم را می‌بینیم، به‌بازدید محل های‌مختلف‌میرویم و از آنها ایده می‌گیریم و باین نحو شکل ظاهری فیلم هم روزبروز برایم‌دقیق‌تر و روشن‌تر میشود. به‌خاطر کاری‌که «پیرو» در «جولیتای ارواح» کرده باگرمی بیشتر از همیشه، میل دارم در آغوشش بگیرم. کارش واقعاً فوق‌العاده بود.

● رابطه با فیلمبردار به نظر تو در سرنوشت فیلم تاثیر زیادی دارد؟

فلینی ــ از لحظه‌ای که فیلمبرداری شروع می‌شـود این رابطه اساسی تشکیـل می‌گیرد ، درست مثل رابطه باصحنه‌آرا در مرحلـهٔ آماده‌کردن و برنامه‌ریزی،اگـر در صحنه‌ای نور اشتباه باشد مثل این است که درجمله‌ای فعل را سرجایش نگذاشتـه باشیم . فیلمبردار بمثابه دست‌کارگردان است‌که بدست‌آوردن بعضی نتایج راتضمین میکند و برای فیلمهای من‌بهترین فیلمبردارکسی است‌که حرفم‌راگوش‌کند و حتی اگر غر هم میزند هرچه ازاو میخواهم انجام دهد، البته چه بهترکه‌باهوش‌باشد؛ هـوش هیچوقت باعث ضرر نمی‌شود. فقط باید بگویم‌که یك فیلمبردار گمنام راکه‌انتظارات مرا بفهمد و از عهده‌انجامش برآید، به‌فیلمبرداری‌که سلیقه خاص خودش راداشتـه باشد ترجیح میدهم.در فیلم‌های«هشت‌ونیم»و«جولیتای ارواح» با «جانی‌دی‌وینانسو» خیلی خوب کار کردم ، در گذشته هم با «اتلـو مارتلـی» که فیلمبردار بسیارخوبی است مطابق میلم‌کار میکردم.

● دوربین تو تقریباً زیاد حرکت می‌کند و میخواهد محیطهائی را بازاویـه ۳۶۰ درجه بگیرد و برای این‌نوع‌کار، تنظیم نور بسیار مشکل است. فکر می‌کنی‌که این حرکت زیاد دوربین ، نمایانگر کنجکاوی ابدی تو است؟

فلینی ــ دوربین در فیلم های من همیشه متحرك نیست، بستگی دارد به‌چیزی‌که میخواهم تعریف کنم. فکر می‌کنم ریتم درونی سکانس‌هاراازمدتها قبل ازفیلمبرداری در مغزم دارم. در این‌قسمت کاملا به‌قرارهای قبلی وفادار هستم ووقتی‌ساختن‌صحنه‌ای

را به‌شکل خاصی شروع می‌کنم دیگر چیزی را عوض نمی‌کنم.

● **گاهی منتقدین ترا متهم می‌کنند که نمی‌توانی فیلمهایت را باندازه‌کافی‌با چفت‌وبست‌تدوین‌کنی. میگویند نمی‌توانی ازبعضی‌تصویرهابگذری‌و صحنه‌هاراطولانی می‌کنی. مثلا در «حقه‌باز» در کپی دومی‌که دوسال بعد از اولین نمایش آن‌دوباره تدوین‌کردی به سرعت «ریتم» آن اضافه کردی، بهتر بود. «وسوسه‌دکترآنتونیو» هم به‌علت کندبودن مقداری ازگیرائی خودش را ازدست داده بود.**

فلینی ــ تهیه‌کننده های فیلم «حقه‌باز» می‌خواستند فیلم را به فستیوال ونیز بفرستند و به همین علت مجبور شدم آن را در عرض شش هفته تدوین و دوبله‌کنم. گفته بودم‌که غیرممکن است ولی آنهاگفتند بهر حال باید حاضر شود. کپی فیلمی که در ونیز و در دورهٔ اول، نمایش داده شد به‌علت عجله‌ای که در تدوین آن‌بکار رفته بود صحنه‌هائی طولانی داشت و وقتی قرار شد فیلم دوباره به‌نمایش دربیاید من خودم خواستم که آن را دوباره تدوین‌کنم. ولی جریان فیلم « وسوسه دکتر آنتونیو» فرق داشت : آن یك داستان از یك فیلم چهارداستانی بود و موقعیت و وزن آن لازم بود در مقابل تمام فیلم در نظر گرفته شود. ولی اینکار انجام نگرفت چون هرکس فیلم خود را پشت‌درهای بسته‌ودرفضائی بسیار پنهانی تدوین کرد. اگراین‌امکان برایم وجود داشت که اثرداستان خودم رادرکل‌فیلم بررسی‌کنم‌شاید در بعضی قسمتها آن‌رادستکاری‌می‌کردم.

واقعیت این است‌که کارگردان خسته و مانده و غرق در فضای فیلمی‌که‌ساخته، وارد اطاق تدوین می‌شود و شروع بکار می‌کند، درحالی‌که بعداز تمام‌کردن‌فیلمبرداری باید یك تدوین اولیه انجام شود وکارگردان برای سه یا چهار ماه استراحت‌کند؛ برود به‌مسافرت یا به‌کار دیگری مشغول شود و بعد بافکری تازه و راحت به کنار تدوین‌کننده بازگردد به‌این ترتیب می‌تواند با نگاهی وسیع‌تر و عمیق‌تر به‌کارش ادامه دهد، ولی به‌علت وجود «مکانیزم» قابل درك سینمائی کارگردان بایدخسته



« جاده »

و مرده به‌کار ادامه دهد و هرچه از دستش بر بیاید می‌کند. از طرف دیگر آدم‌فیلم‌را هزاران‌بار، تکه‌تکه می‌بیند و معنی‌های کلی آنرا از دست میدهد و درزمان‌گذاری صحیح اهمال می‌کند، و بالاخره این خطر هست که فقط به دستور زبان ونقطه و ویرگول بپردازد.

● **همانطور که معمول است، بعد از تدوین بفکر موسیقی میافتی؟**

فلینی ــ موسیقی در حال فیلمبرداری و با گوش‌دادن به صفحه وارد فیلم‌های من می‌شود ، با آهنگهائی که سالهاست با من هستند (مثلا «لاتی‌تینا» La Titina ومارش گلادیاتورها) آهنگهائی‌که با عواطف خاصی بستگی دارند و در وجودم‌ریشه دوانده‌اند .

هم‌چنین با صفحه‌هائی که تصادفاً میشنوم، مثل «پاتریشا»که در یك کافه در «توروایانیکا» شنیدم و آهنگ «زندگی شیرین» شد: از زمان تست‌گرفتن آن‌راوارد فیلم‌کردم و این برایم‌کمك بزرگی بود. همانطورکه میدانی آهنگساز تمام فیلم‌های من نینوروتا است، از آنجاکه به‌نظر می‌رسید این‌بار فیلم باید پیش ازموعد مقرر بروی پرده بیاید «نینو» موسیقی فیلم را زودتر ساخت ولی معمولاکار او درحال تمام‌شدن تدوین شروع می‌شود، البته می‌دانی‌که‌کار تدوین راهم وقتی هنوز دارم فیلمبرداری می‌کنم جلو میبرم. برای «جولیتای ارواح» از او خواستم موسیقی‌فیلم نسازد و یك آهنگ اصلی را تکرار نکند. موسیقی این فیلم ازآهنگهای مختلفی‌بسبك کنسرتو برای ارکستر مجلسی و برای تعداد کمی ساز ساخته شده و حالت های‌قرن هفدهم و هیجدهم و کمی موتسارتی دارد و برای هر قسمت اسم خودش راگذاشته‌ایم؛ مثل «جنگل» و «کنار دریا». بااین‌آهنگهامی‌شودیك‌کنسرت کامل برپا کرد.بااینکه این آهنگها مثل همهٔ‌کارهای «نینو» از روانی و سادگی زیادی برخوردار هستند به‌نظر من زیبائی مسحورکننده و وقار خاصی هم دارند.

● **تو در فیلمهایت همیشه علاقه‌ات را به‌داستان «فصل به فصل» ثابت‌کرده‌ای؛ این تکه‌تکه بودن خط فیلم حتی در «شیخ سفید»که داستانی را طی بیست‌وچهار ساعت تعریف می‌کند هم وجود دارد. در فیلم‌های «ولگردها» و «جاده» این بخش هابوسیله تغییر فصل مشخص می‌شوند : این فیلم‌ها از بخش های تابستانی، بخش های پائیزی و بخشهای زمستانی تشکیل شده.**

«حقه‌باز» قدمی به جلو است برای بیانی بازتر، درحالی‌که «شبهای‌کابیریا» تقریباً آدمی را بیاد تیترهای کمدی های‌کلاسیك قدیمی میاندازد زیرا تصویر قهرمان داستان از قسمت های مختلف تشکیل شده و در «زندگی شیرین» تودرکمال آگاهی کاری انجام دادی‌که در زمان نوشتن دکوپاژ فیلم اسمش را گذاشته بودی: «جداسازی به‌سبك پیکاسو» . بخاطر دارم‌که میگفتی قصد داری مجسمه‌ای بسازی‌وبعد تکه‌تکه‌اش‌کنی و تکه‌تکه‌ها را یك بیك بررسی کنی ، اینکار را در «هشت‌ونیم»بهتر انجام دادی چون در این فیلم داستان (به‌معنای سنتی) در چیز های دیگر حل‌شده و بسوی ناپدیدشدن سوق داده شده و حس می‌کنم‌که برای «جولیتای ارواح»هم‌چنین اتفاقی در جریان باشد.

آیا این گرایش از یك فرم بسته و جمع‌وجور به‌طرف بیانی وسیع‌تر وغیرقابل تشخیص برای تو معنای خاصی دارد؟

فلینی ــ جداً نمی‌دانم ، این یك مسیر خواسته شده نبوده و فکر نمی‌کنم‌هیچوقت برای نقل داستان تصمیم گرفته باشم که «فرم» خاصی را انتخاب‌کنم، بلکه ــ همانطور که درست است ــ خود موضوع هربار راه‌حل مناسبی را پیش پای من گذاشته. نمیتوانم درست جوابت را بدهم ، لااقل از نظر کلی: ولی میتوانم مورد به‌مورد دلائل دقیق و روشن ارائه بدهم. من همیشه باعاشق‌شدن به یك شخصیت، به یك چشم‌انداز یا به‌یك فضا شروع کرده‌ام، بله شاید هم بیشتر بایك برداشت تغزلی بوده تا ادبی‌وشاید این لحن‌کمی «راپسودی»وارکه درباره‌اش حرف زدی؛ داستان «فصل به‌فصل» و«تابلوتابلو» بآن صورتی که در «فرسك»های قدیمی و در پرده‌های قصه‌گوها یا داستان‌های مصور وجود دارد، از آن مشتق شده باشد و جالب اینجاست‌که ساختمان آهنین و مستحکم فیلم به سبك هیچکاك همیشه مرا شیفته کرده: خیلی دوست دارم روزی موفق بشوم فیلمی محکم و دقیق که طرح یك قطعه بلور را داشته باشد بسازم. باید به عنوان نظم و تمرین خودم را مجبورکنم و حتی برای یك‌بارهم‌که‌شده‌ازفریب و وسوسه‌ی داستان بی حد و مرز وسیع فرارکنم و همه چیز را در یك شکل‌هندسی کامل جا بدهم .

● **چند هفته قبل از شروع «جولیتای ارواح» هم این جمله را به‌من گفتی: «میخواهم فیلمی بسازم که دقت و طرح‌یك قطعه بلور را داشته باشد.»**

فلینی ــ یك داستان دقیق‌که در آینه‌های مختلف منعکس شود، البته‌که‌دوست‌دارم چنین فیلمی بسازم، میدانی قبلابه‌فکرش بودم ولی بعد فراموش‌کردم، و حالا دیگر نمی‌دانم چطور می‌توان از تعمق دربارهٔ بی‌نظمی ، به‌عشق برای هندسه رسید؟

● **برای این ساختمان «آزاد»ی که برای نقل داستانهایت داری هیچوقت یك نمونه ادبی در نظر داشته‌ای ؟ در نقدآخرین فیلمهایت منتقدین از جویس، پروست و مان حرف زده‌اند.**

فلینی ــ معذرت می‌خواهم ولی این سئوال همیشه به نظر من بی‌فایده بوده چون می‌توانم مثل همیشه جواب بدهم‌که من چیزی نخوانده‌ام، که البته باندازه‌کافی‌هم‌راست است ؛ کتابهائی هستندکه مرا مسحور کرده‌اند ، مثل: کافکا، و قبل ازآن‌داستایفسکی وبعد«اورلاندوی‌خشمگین»، هزارویك‌شب، سفرهای‌گالیور، دون‌کیشوت»وخیلی‌کتابهای دیگر؛ ولی معمولا کتابهای شاعران و نویسندگان معروف را نمی‌خوانم. خواندن چیزهای عجیب را دوست دارم، دوست دارم روزنامه‌بخوانم؛ اخبار و شرح‌محاکمات، نویسندگانی که دنیای خودشان را به‌آدم تحمیل می‌کنند برایم جالب نیستند، مقاله‌های علمی، کتابهای تاریخ و چند صفحه‌ای از یك فیلسوف را ترجیح میدهم؛ حتی‌وقتی هم‌که تمام مطالبشان را نمی‌فهمم باز به‌نظرم این مطالعات تغذیه‌کننده هستند. حالا خواهش می‌کنم مجبورم نکن‌که بگویم جویس را نخوانده‌ام چون خجالت میکشم ، صورت موراویا و پازولینی بنظرم میآیدکه‌باحالتی قاضی‌وار ولی مهربان‌ولبخندزنان نگاهم می‌کنند. نه، به‌هیچوجه حاضر نیستم نادانی خودم را جار بزنم، چون گذشته از هرچیز حالت بدآموزی دارد ؛ مگر میخواهیم به‌جوانان یاد بدهیم‌که‌کافی است فقط «ماجراهای گوردون» را بخوانند ؟

حقیقت این است و هم میدانی که لازم نیست آدم‌کتابهای یك نویسندهٔ‌بخصوص، مثلا جویس را بخواند، حتی اگر هم جویس در فرهنگ عصر ما اهمیت زیادی‌داشته باشدکه واقعاً هم دارد. تو می‌توانی بادیدن صفحه‌بندی یك مجله، حرف زدن بامردم، توجه‌کردن به‌لباس یك‌دختر شروع به‌شناختن جویس‌بکنی.

البته بهتر است آدم همه چیز را بخواند و بفهمد، همانکاری‌که «پیرپائولو ــ پازولینی» میکردیا «برونلوروندی»میکند، اما وقتی فرهنگ اصیل است و اثرعمیق می‌گذارد، تنبل‌ها، بی‌سوادها و نادان‌ها را هم در بر میگیرد. می‌توانم بگویم‌که واقعیت‌های فرهنگی را میشود در هوا تنفس کرد، این‌واقعیتها تبدیل به‌صحنه‌آرائی می‌شوند، در شهر تو منعکس میشوند، کلید روابط خصوصی‌تو میشوند. زندگی‌فردای ما را هرشاعر واقعی می‌تواند امروز تشریح‌کند ، پس چطور میتوانم بگویم همهٔ نویسندگانی‌که نام بردی به‌هیچوجه روی من اثر نگذاشته‌اند و آنهارا باندازه‌کافی نمی‌شناسم ؟ چطور میتوانم بگویم که من گوینده قصه‌های بسیار خصوصی هستم؟

ادامه دارد

نظرها



صحنه‌ای از فیلم «صحرای تاتارها»

صحرای تاتارها

* این فیلـم بنظر من یك اثـر کاملاً «کافکایی» راجع به مرگ بود. محیط وفضای نظامی فیلم وآدمها در دام شکستی محتوم، که سرنوشت نام دارد اسیر آمده بودند و ارتباط با فیلم بدون دریافت این واقعیات ممکن نیست.

آیدین آغداشلو

(نقاش، منتقد ونویسنده)



صحنه‌ای از فیلم «باغ سنگی»

شطرنج باد وباغ سنگی

* درمورد فیلم«شطرنج‌باد» نظری ندارم ولی « باغ سنگی » به لطف تیزبینی سینمایـی کیمیاوی و طنز گیرایش ، از ارزش زیادی برخوردار بود ، که هرچند از نظر قدرت بیان بپای «مغولها»ی وی نمی‌رسید، ولی موفق شده بود بین صورت (فرم) و معنا (محتوا) توازن دلخواه را بوجود آورد.

داریوش مهرجویی

(نویسنده وکارگردان سینما)

بازیهای ملی درچین

* در بازبینی فیلمهای امسال جشنواره ، نقطه‌نظر من بیشتر روی فیلمبرداریها بود. و از این نظر فیلم بازیهای ملی درچین (درقسمت‌افق شرق) کار درخشان وقابل تأملی ارائه داده بود.

جمشید الوندی

(فیلمبردار)

صحرای تاتارها

* با وجودی که بازی من در این فیلم بسیار اندك بود و از دوسه دقیقه بیشتر تجاوز نمی‌کرد، ولیکن از«زورلینی» چیزهای زیادی آموختم. او در رهبری بازیگرانش سخت‌کوش است وکارکردن با او بسیار راحت بود.

محمدعلی‌کشاورز

(بازیگر تئاتر وسینما)

صحرای تاتارها

* این‌فیلم ازجهت قصه‌پردازی بی‌شباهت به‌یك رمان طویل داستانی نبود . دوساعت فیلم همه‌اش حرف. با اینحال صلاح می‌دانم خودم را رد کنم تا فیلم را . چون از زبان اصلی فیلم چیزی دستگیرم نشد!

همایون پایور

(سینماگر آماتور)

عکاسی، مشیت الهی وشطرنج باد

* بهترین‌فیلمی‌که تااین‌لحظه درجشنواره دیده‌ام (عکاسی) و بدترین آنها (مشیت الهی) بوده است. درمورد فیلم (شطرنج‌باد) که خودم درآن بازی داشتم حرفی جز تأیید آن ندارم.

شهره آغداشلو

(بازیگر تئاتر وسینما)



صحنه‌ای ازفیلم «عکاسی»



صحنه‌ای از فیلم «شطرنج باد»

بهترین وبدترین

* درموردگزینش‌بهترین‌ها وبدترین‌های جشنواره ، بهتر است تا روز آخر صبر کنیم ومنتظر نتیجه‌ی‌کلی باشیم. فعلاً نظری ندارم.

بهنام ناطقی

(نویسنده ومنتقد)

صحرای تاتارها

* این فیلم با یك بعد فلسفی به جنگ و بشریت نگاه می‌کند ، و هشدار می‌دهد که دغل‌بازی و نیرنگ چیـزی را حل نمی‌کند. تاتارها دراینجا تمثیلی از یك حربه برای مقابله با آدمهای نظامی بود.

بیشترین امتیاز فیلم بازی ژاك پرن بود (تنها هنرپیشه‌یی که درجای خودش نشسته بود) و بقیه نقشها تقریباً بین سایر بازیگران خرد شده بود.

سعید کنگرانی

(بازیگر سینما)

صحرای تاتارها

* این‌فیلم از نظرمن یك‌کار خسته‌کننده بود ، که دوساعت وقت تماشاگر را می‌گرفت وچیزی باونمی‌داد وازنظر فیلمبرداری بخصوص هیچ‌کیفیت‌نو وتازه‌یی درفیلم به‌چشم نمی‌خورد.

علیرضا زرین‌دست

(فیلمبردار)



بازی مرد تنها

* اینفیلم برای من فضای دیگری داشت و با دیگر فیلمهای این بخش توفیر داشت. آدمهای فیلم درخودشان مانده بودند، وعلتآنرا میبایست در حوادث احساسی فیلم جستجو کرد. شاتهای بزرگ و نارنگ، سایههای طولانی و فضاهای مخروبه و دورافتاده عناصری بودند که فیلمساز (ژان فرانسوا آدام) ازآنها بیشتر مدد گرفته بود. ولی اینها هیچکدام دلیل موفقیت فیلم نبودند.

جعفر والی
(کارگردان وبازیگر)



دیوانهای از قفس پرید

«ارواح محکوم» و «دیوانهای از قفس پرید» ازجمله انسانیترین و زیباترین فیلمهائی بودندکه من در طی این جشنواره دیدم – هنوز هم درباره آنها فکر میکنم. راننده تاکسیفیلم خوبی بود، اما نه به آن حد کهدربارهآنسروصدا شده بود.

«پول توجیبی» فوقالعاده زیبا بودکه با لحنی انسانی واقعیت و مسایل بچههاراترسیم مینمود و در همین زمینه فیلم «شماره یك»خانم دایان کائن هم یككار استثنائی بودکه میتواند برای آندسته از فیلمسازانیکه برای بچهها فیلم میسازند، هشدار جالبی باشد و ایکاش فیلمسازان ما که در کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان کار میکنند این فیلم را میدیدندکه یك ستاره سکسی در این زمینه چکار کردهاست.

تقی مختار
(بازیگر وکارگردان)

اتوبوس

فیلم «اتوبوس» داستان تلخ گروهی از کارگران ترك را بازگو میکند که برای کار بهیككشوربیگانهآمدهاند وبدون پول وپاسپورت توسط مردی که راننده و همچنین دلال کار آنهاست در وسط زمستان در یك کشور غربی رها شدهاند. اتوبوس آنها در یك میدان که مرکز خرید ۲۴ ساعته است ایستاده است. کارگران به امید بازگشت راننده پردههای اتوبوس را کشیده و در داخل به انتظار نشستهاند. شبهنگام



آنها از اتوبوس بیرون میآیند، بهدستشوئی میروند و در ذبالهدانها بهدنبال غذا میگردند. زمان میگذرد و پلیس متوجه این اتوبوسی که در یك منطقه ممنوع پارك کرده میشود. یکی از کارگران بهطور تصادفی در آبهای یخزده رودخانه میافتد و میمیرد بیآنکه کسی از رهگذران بهاو اعتنائی کند. یکی دیگر گیر یك آدم منحرف میافتد که او را به یك سینمای فیلمهای پورنو میبرد وقتی کارگر مزبور اعتراض میکند، به یك کوچه تاریك برده میشود و ظاهراً بقتل میرسد. سرانجام پلیس دخالت میکند وکارگران را از اتوبوس بیرون میراند.

کارگردان فیلم «بیاوکان» که اصلاً یك ترك است، سعی کرده است، بیشتر به موضوع فیلم کیفیت سمبولیك بدهد. کشوریکهکارگران ترك بهآن منتقل شدهاند «سوئد» است و دراین کشور بهاصطلاح مرفه ــ البته اسم کشور درفیلم ذکر نمیشود ــ ما شاهد میخوارگی جوانان در پارك، بیتوجهی به نیازهای انسانی دیگران ویكنوع تظاهر وادعای توخالی درباره فرهنگ و تمدن هستیم. «اوکان» در نخستین کار سینمائیاشکه در آن یك نقش هم ایفا میکند– مردیکه بهدست همجنسبازها بهقتل میرسد – نشان میدهدکه استعداد ومایه یك فیلمساز معتبر را دارد.

«نقل از : ورایتی»

میشل عزیز

رنگی – ۱۰۸ دقیقه
کارگردان : ماریو مونیچلی
فیلمنامه : سوسوچهچی دامیکووتونیوگوئه براساسرمان «ناتالیاگینزبورگ»
فیلمبرداری : تونینود لیکلی
موسیقی : نینوروتا
بازیگران : ماریآنجلا ملاتو، دلفین سیریگ، اورورهکلمان، مارچلو میکلآنجلی .

«میشل» را ازطریق نامههائیکه بهاو مینویسند وحرفهائیکه دربارهاشمیزنند میشناسیم پسرك ظاهراً بهعلت مسائل سیاسی ناپدید شده است. برای مادر «میشل» نامهای ازپسرش میرسدکه درآن تقاضا شده



است از «مارا» مراقبت نمایند.

«مارا» که نوزادی درآغوشدارد، مدعیست طفل ازآن«میشل» است. ورود اوکه دختر لوده وبددهنیست وگوئی بوئی ازآداب معاشرت نبردهاست برایخانوادهی مبادی آداب وپایبند سنن «میشل» فاجعهای به حساب میآید. «مارا» به این دلیلکه بچهای به دنیا آورده اززمین وزمان طلبکار است. وهمهکس را بیدلیل و با دلیل میآزارد. حتی ناشری راکه بدلیل عشقکارهایش را راست و ریس میکند، حتی عتیقهفروشیراکه بدون بستگی با «میشل» به حمایتش برمیخیزد ودوستانش را درسیسیلکه وقتی ازهمه جا رانده میشود پناهش میدهند. درحالیکه «مارا» همه پلها را پشت سرخود خرابکرده، خبرمیرسد«میشل» دریكشورشدانشجویی درپاریسکشته شدهاست. با مرگ «میشل» خط ذکور خانواده به بنبست میرسد. اما مگر طفلیکه «مارا» همراه دارد از «میشل» نیست؟

اینك «مارا» بایستی دوباره به فامیلیکه قبلاً درآن جائی نداشت برگردد وهمه باید مشکلاتش را بپذیرند.

«ماریو مونیچلی» کارگردان صاحب نام وپرسابقه ایتالیائی یکبار در ۱۹۵۷ ازفستیوال برلین خرس نقره گرفته بود وظاهراً برای تکرار آن آمد. لیکن متأسفانه با فیلمی نه چندان مهم. فیلم ازآنچه بیست سال پیش سینمای ایتالیا باشرکت «سوفیالورن» درنقش زنجوان خاکیخوشگلکه لودگیکند و لیچاربگوید، میساخت، فزونی ندارد.

پرویز صیاد



Buster Keaton

باستر کیتون، انسانی با چهره‌ای سنگی ...

نوشتهٔ : ژان پاتریك لوبل

ترجمه : پرویز شفا

کیتون، آدم سست و وارفته‌ای نیست. کاملا عکس‌این مسئله صحت دارد. درست است‌که او از ابتذال وپیش‌پا افتادگی محدودکننده تنفر دارد، ازاین نظر، همه‌چیزرابا کارهای شیرین خود چاشنی می‌زند. در «شرلوك جونیور» هنگامی‌که جعبهٔ شکلات را بـرای نشان‌دادن قیمت، برمی‌گرداند، این عمل، عملی نیست‌که عمداً محرکی‌برای عصبانیت باشد. حال آن‌که اوکودکی را می‌ماند مغرور و شاد از نشان دادن ارزش هدیهٔ زیبایی‌که تقدیم کـرده است. برای‌کیتون، خود عمل آنقدرها به حساب نمی‌آید کەارزش و اهمیت عمل، و در این‌مورد، ارزش حرکت و عمل او، به‌وسیلهٔ مارك قیمت هدیه معلوم می‌شود.

این عمل به‌اوکمك می‌کندتاقیود ابتذال‌محدودکننده را پاره‌کند وکاملا آمادهٔ واگذاری خود به حالت عاشقانه و زمزمهٔ عشق را سردادن به‌شیوهٔ سنتی بشود.

برای مثال، توجه‌کنید به‌بوسهٔ دوساله‌ای‌که فیلـم «رنگ‌پریده» را به‌پایان می‌رساند.

دوسال، زمان درازی است برای‌این‌که بوسه‌ای‌ادامه یابد؛ لیکن بالاترازاین‌ها، انسان این برداشت رادارد‌که کیتون، بوسهٔ مزبور را برای دوسال نزد خود حفظ‌کرده است زیرا در موقعیتی‌که خودرابادخترجوان سرخ‌پوست یافته بود از چنان زیبایی بصری برخوردار بود و از هر نظر به‌گونه‌ای دقیق وکامل درفضا قرارگرفته بود‌که بنظر می‌رسید دوسال، زمانی‌مناسب‌برای حفظ مزهٔ‌آن‌باشد.

کیتون همیشه آمادهٔ پاسخ به «درخواست»دختری است‌که دوست دارد،حاضر است‌قلب‌ملتهب ازعشق‌خودرادر پیش‌پایش فداکند، حتی اگر برای چنین‌کاری، نباید از فاصله باکی داشته‌باشد و فضا را به هیچ انگارد و خود را در پایان دویدنی باورنکردنی، درحالی‌که از خستگی نفس‌نفس می‌زند در برابر قدوم دختر محبوبش حـاضـر کند و خود را به‌خاطر اندك تأخیری‌که رخ‌داده،سرزنش کنـد و از محبوبه طلب بخشایش کند ، لمحه‌ای تردید و درنگ را جایز نمی‌داند، اگرچه دختر خانم، تـازه جملهٔ احضاراوبه پای تلفن را تمام‌کرده‌باشد(فیلمبردار).

بنابراین، اگرگفته شود‌که‌کیتون احساسی از عشق و دوستی ندارد، اظهاری نابجـا و غیر منصفانه است . با توجه‌به‌کارهای شگفت‌انگیز و خارق‌العاده‌ای‌که‌به‌خاطر زمان انجام می‌دهد، مشکل است احساسی‌راکه این اعمـال غیرعادی ملهم از عشق به‌همراه دارد‌نادیده بگیریم . در واقع امر،کیتون، تنها قهرمان کمیك است‌که درگسترش ابعاد واقعی عشق خویش ، موفقیت حاصل می‌کند.کیتون به‌تنهایی در سینمای‌کمیك، جایی‌که جنسیت و سکس،نقش تقریباً قابل‌ذکری بازی‌نمی‌کند و جایی‌که بیشترین مظاهر و تجلی‌عشق به‌کوشش‌هایی‌کم‌مایه‌واندك در اظهار وزمزمهٔ عشق‌کاهش می‌یابد، او نه به‌عنوان عاشق‌پیشه‌ای افلاطونی، بلکه بیشتر به عنوان عاشقی شایسته، نمودار می‌شود.

در واقع،کیتون گذشته از برخورد های ناگوار اتفاقی با «ونوس»ی شیطانی، شوالیه‌ای شجاع‌و زن‌نواز است. هیچ‌کس تصورانکاراین‌اصل‌را به‌خود راه‌نمی‌دهد؛ کارهای برجسته وشایان‌توجهی‌که برای تصاحب قلـب ، صیانت یا نجات محبوب عزیزش انجام می‌دهد، مرحلـهٔ اصلی آغاز دراماتیك تقریباً تمامی فیلم‌هایش را تشکیل می‌دهد.

برخلاف چاپلین‌که‌اگر با زرنگی بیشتر خودازرقیب یابه‌کمك بخت و اقبال درتصاحب قلب دختر موردعلاقه‌اش موفقیتی به‌دست نیاورد به‌خاطر «خود» ضعف و ناتوانـی است‌که مورد پذیرش و عشق قرار می‌گیرد حال‌آن‌کـه کیتون، قلب محبوبهٔ خود را با پیروزی‌کاملا واقعـی به‌لرزه درمی‌آورد و از آن خویش می‌کند. نیرو وشجاعت اوست‌که بر حجب و حیای ظاهری‌اش فایق مـی‌شـود و بزرگترین موفقیت را برایش تضمین می‌کند.

کیتون در پایان اپیزود « روم باستان » از فیلـم «سه‌دوران»، انتقامجویی سریع و در حال جست وخیـز به‌شیوهٔ داگلس فربنکس است‌که دختر محبوب خـودرااز چنگال «نابکاران» رهایی می‌بخشد و آنها را شدیدآمتنبه و مجازات می‌کند، لیکن مجازاتی‌که شایسته‌اش هم‌هستند.

عشق، نبوغ و مهارت بی‌همتا و انرژی خستگی‌ناپذیر کیتون را به منصه ظهور درمی‌آورد، او را به‌اجرای کارهای فوق‌العادهٔ بصری و بدنی وادار می‌کندودرنتیجه، قهرمانی واقعی می‌شود (جنرال).

عشق، چنان قدرتی به‌کیتون می‌دهد تا بتواندکشتی افسارگسیخته‌ای را زیر فرمان درآورد (دریانورد).



عشق، او را خدای‌توفان می‌کندوقدرتی به‌اومی‌بخشد تاکشتی، صاحب کشتی و دخترش را از توفان نجـات بدهد (بیل‌جونیور).

عشق ، او را وادار می‌کند تانقش کارآگاهی‌زیـرك و تسخیرناپذیر را بازی‌کند (شرلوك جونیور).

عشق، از او خارق‌العاده‌ترین خبرنگاری مـی‌سازد که تاکنون وجود داشته، و او را به‌رهبری و هـدایت زدوخوردی‌خیابانی و نجات دختر از بلیه‌های شیطـانی قایق موتوری افسار گسیخته و از مرگ حتمی، سوق‌می‌دهد (فیلمبردار).

عشق، قدرتی به‌او می‌دهد تا درآخرین لحظه، دختر محبوب خود را از سقوط از فراز آبشار خردکننـــدهٔ «نیاگارا»ی ناشنوا ، نجات بدهد (مهمان دوستی‌ما) .

عشق، او را به‌شکستن رکوردهای ورزشی بیش‌ازهر ورزشکار دیگری، پیش می‌راند (مدرسه).

و به همین ترتیب.

وقتی می‌گوییم‌که عشق، کیتون رابه‌اجرای کارهای غیرقابل باور بی‌شماری وادار می‌کندکه بخش مهمـی از داستان فیلم‌هایش می‌شودو او را د رتمامی زیبایی‌مریی‌اش نشان می‌دهد، منظور این نیست‌که‌گفته باشیم، عشق‌الزاماً درخام‌ترین شکل خود، علت و عامل مستقیمی است‌که‌اورا به‌اجرای این‌کارها سوق می‌دهد. علت دیگری وجوددارد که عشق نیست و این علت یاعامل دیگر می‌تواننداورادر موقعیتی برای اجرای‌کارهای بی‌نظیرش قرار بـدهـد (در فیلم «دریانورد»، بخت و اقبال است). لیکن‌ازآن‌جا که‌این‌کارها همیشه عاملی بوده‌است تا دختر راکه‌معمولا تابه‌حال، پیشروی‌های عاشقانهٔ‌کیتون را پس می‌زده)وادار به‌تغییر رویه می‌کند، در مرحلهٔ دوم ، عشق عمیق‌کیتون است‌که نحوهٔ اجرای اعمال‌وکارهای او را تعیین می‌کند.

کارهای برجسته‌ای‌که توسط‌کیتون، به هنگام عشق، به‌منصه ظهور می‌رسد هیچ چیزی رامدیون بخت واقبـال نیست. او به‌تنهایی مسئول آنهاست. برای مثال، در فیلم «مدرسه»، قدرت محض اراده، ملهم از عشق ، به‌اوفرصتی می‌دهد تاگروه پاروزنی خود را به پیروزی رهنمون‌شود، اوضاع رابه‌نفع خود تغییر بدهد تا برمسابقه خیره‌کنندهٔ پرش از روی مانع تأثیرگذارد و بهترین ورزشکارکالج بشود. و این چیزی است‌که او را ازتمامی‌کمدین هـای دیگر متمایز می‌کند.

بهترین نمونهٔ روش تفوق‌جویی‌کیتون به‌خاطر عشق، در مثالی‌که قبلا هم‌درمورد«پیشخدمت‌پرخدمت»مطرح‌شد بدیهی است، در ابتدا زمانی وجود داردکه‌کیتون حـالت بازیچه‌ای را در برابر خشونت‌ومهارت تخصصی‌مشت‌زنی حرفه‌ای دارد، سرانجام موفق می‌شود تاموقعیت رابه‌نفع خود تغییر دهد ومشت‌زن واقعی را باضربه‌ای‌کاری‌نقش بر زمین‌کند این‌کار را صرفاً با فراخوانی تمامی نیروهای دست‌نخوردهٔ انباشته د روجودش انجام می‌دهد. تکامـل تدریجی‌و بطئی تغییرها درکیتون، که«تمامی آنهادربرابر چشم‌های ما رخ می‌دهد»، از هر جهت تحسین‌آمیزاست . چاپلین در وضعیتی مشابه، نعل اسبی راپنهانی در دستکش مشت‌زنی جا می‌داد یا ناشیانه با چیزی برخورد می‌کـرد که سقوط آن جسم، موجب‌می‌شد وزنهٔ سنگین روی‌سردشمن فرو افتد و او راازکار بیندازد.

بنابراین، زن برای‌کیتون، آشکارا نوعی عامـل فعل و انفعال د رنهاد شخصیت، «فرصتی برای تفوق‌اوبر خود» به‌شمار می‌رود. زن است‌که واقعیت درونی‌ونهادی کیتون رابرایش آشکار می‌کند، کسی است‌که توانایـی می‌بخشد تا بر تکامل بدنی،ورزشی،تحرك،کورئوگرافیك و بصری‌که جزیی ازکارهای اوست تأثیربگذارد، و تمامی این‌ها علامت و نشانه‌ای است از نوعی مزیت و تعالـی اخلاقی.

ادامه دارد

فیلمهائی که امروز می‌بینید

(سینما دیاموند – مسابقه – ساعت ۱۹)

ایالات متحده آمریکا : بدل

کارگردان : مارتین‌ریت
تهیه کننده : مارتین‌ریت (کمپانی‌کلمبیا)
فیلمنامه : والتر برنشتاین
فیلمبردار : مایکل‌چاپمن
موسیقی‌متن : دیوگروسین
بازیگران : وودی‌آلن، زروموستل ، هرشل‌برناردی ، مایکل مورفی
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۹۳ دقیقه

داستان فیلم در شهر نیویورك در اوایل دهه پنجاه اتفاق می‌افتد زمانی که برخی از سیاستمداران با استفاده از وحشت مردم از کمونیسم تعدادزیادی ازهنرمندان‌سینما وتلویزیون ازجمله خود «مارتین‌ریت»را از کارمحروم ساخته بودند. بیشتر این هنرمندان با نام اشخاص دیگر کار می کردندودر نتیجه مجبور می‌شدند با دستمزدهای بسیار ناچیزی بسازند. در این فیلم «وودی‌آلن» نقش یك صندوقدار رستوران‌رادارد‌که نامش وسیله‌کار چند نویسنده فیلم میشود و شهرت‌کاذبی به‌عنوان یك نویسنده برجسته بدست می‌آورد بعد از مدتی برای بازجوئی احضار می گردد ولی چون‌با مأموران همکاری نمی‌کند زندانی میشود.



(سینما دیاموند – ساعت ۱۶ – مسابقه)

اسپانیا : نامزدی

کارگردان : پیلارمیرو
تهیه‌کننده : سی . آی . پی . آی . سینما توگرافیکا
فیلمنامه : پیلارمیرو ، لئوآنکوریس
فیلمبردار : هانس بورمان
موسیقی متن : رومن آلیس
بازیگران : آنابلن . فردریك دوپاسکوا‌که . امیلیو‌گوتی‌یه رزکابا. ماریا لوئیزا پونته . ماریانا اوویسیدو . ادوآردو‌کالوو
رنگی . ۳۵ میلیمتری . ۹۲ دقیقه

درشمال اسپانیا در بهار سال ۱۹۰۰ دریك جامعه منظم و محافظه کار که درآن هرکاری رسم‌وروش‌وتشریفات خاصی دارد، عقاید، تمایلات وهوس‌هائی وجود دارند که باید ازنظرها پنهان بمانند . در چنین شرایطی است که «ترزا» تنها فرزند یك خانواده ثروتمند به صورت دختری بوالهوس وریاکار ازآب درمی‌آید . او در ظاهر دختر ساده و آرامی است وبار گناهانش را همیشه «میگوئل» پرستار بچه‌ها بگردن می‌گیرد . به تدریج که «ترزا» بزرگ می‌شود «میگوئل» از صورت همدست «ترزا» در شیطنت‌هایش به صورت معشوق پنهانی او درمی‌آید . «جولیان» همسایه آنها نیز عاشق «ترزا» است ، اما فقط به این قانع است‌که وسیله پنهان نگهداشتن رابطه پنهانی ، «ترزا» با «میگوئل» باشد . «میگوئل» بطور تصادفی دراتاق «ترزا» کشته می‌شود و جولیان پس از آنکه از «ترزا» قول می‌گیرد ازعشق او برخوردار باشد جسد «میگوئل» را از اطاق «ترزا» بیرون می‌برد . «ترزا» برای حفظ موقعیت اجتماعی‌اش دست به جنایت می‌زند . در پایان ، «ترزا» را که در یك لباس سفید بلند به آهنگ والس با نامزد اشرافزاده‌اش می‌رقصد می‌بینیم . درحالیکه راز او و قربانیانش برای همیشه در قعر دریاچه مدفون هستند .



سویس : اتوبوس

کارگردان : **پی‌اوکان**
فیلمنامه : **پی‌اوکان**
تهیه‌کننده : **گودرون زاخریسون**
فیلمبردار : **گوناش‌کارابودا**
موسیقی متن : **عمر زولفو ، پی‌یرفاور ، لئون فرانچیولی**
بازیگران : **پی‌اوکان ، بیورن‌گدا ، تونسل کورتیس ، آراس اورن ، نورسه زرلایف آرل ، اگور آرلاس ، حسن گول ، سومرایسگور ، اونال نورکان ، نادر سوتمن ، یوکسل توپکوگورلر .**

۳۵ میلیمتری . رنگی . ۸۷ دقیقه

۹ سرنشین یك اتوبوس اجازه ندارند ازآن خارج شوند . این اتوبوس وسط یکی ازمیدان‌های معروف شهر استکهلم‌که درمحاصره پلیس است ایستاده است . عابرین ،بانگاه‌های کنجکاو به‌اتوبوس‌که پرده‌های آن کشیده شده نگاه می‌کنند وپلیس ازاینکه اتوبوس بدون اجازه رسمی در میدان ایستاده ، عصبانی است . هیچکس ازهویت سرنشینان اتوبـوس اطلاعی ندارد. آنها در داخل اتوبوس چه‌کار می‌کنند؟ بچه جهت‌اجازه ندارند آن‌را ترك‌کنند ؟ آنها فقط حوالی نیمه شب‌که میدان خالی از رهگذر است ازاتوبوس بیرون می‌آیند . درآن ساعت‌ها درخیابان سرد و تاریك استکهلم چه میگذرد ؟ این اتوبوس نشانه چه چیزی میتواند باشد ؟ آیا دنیائی‌راکه اتوبوس به‌آن تعلق دارد نمی‌شناسیم یا نمی‌خواهیم بشناسیم ؟



ایتالیا : میشل عزیز

کـارگردان : **ماریو مونیچلی**
تهیـه کننده : **جیانی هکت‌لوکاری**
فیلمنـامـه : **سوسوچکی دامیکو ، تونینوگرا**
فیلمبـردار : **تونینودلی‌کولی**
موسیقی متن : **نینوروتا**
هنرپیشگان : **ماری آنجلاملاتو. دلفین سیریگ . آئورورہ‌کلمنت. لوکاستل . فابیوکارپی**

۳۵ میلیمتری . رنگی . ۱۰۸ دقیقه

«میشل» به‌دلایل سیاسی ازکشور می‌گریزد و درکشوری دیگر در یك مبارزه انقلابی‌کشته می‌شود. همه به‌او نامه می‌نویسند از جمله مادرش‌که می‌کوشد پسرش را از همه اتفاقاتی‌که در خانه رخ می‌دهد باخبر سازد. «مارا» دختری‌که ظاهراً از «میشل» حامله است بارفتارغیرمتعارفش‌همه افراد خانواده را ناراحت‌کرده است. مدیر یك مؤسسه انتشاراتی عاشق «مارا» می‌شود و بطرق مختلف‌کمکش می‌کند، اما «مارا» بدون توجه به‌آینده‌کودك و خودش همه شانس‌هاراازدست‌می‌دهد. و وقتی خبرمرگ «میشل» به‌خانواده‌اش می‌رسد، همه مایلندکه «مارا» باکودکش‌که‌حالا آخرین فرد ذکور خانوادهٔ است،به‌خانه‌بازگردد.«مارا»از مرگ«میشل» باخبر میشود، دوستانش را درسیسیل‌ترك‌می‌کند. ولی آیا اونزد خانواده «میشل»باز خواهد گشت؟



ایتالیا : دنیای وحشی

کارگردان : **آنتونیو کلیماتی ، ماریو مورا**
نویسنده : **آنتونیو کلیماتی ، ماریو مورا**
فیلمبردار : **آنتونیو کلیماتی**
موسیقی متن : **گوئیدو ، مائوریزیو دی آنجلیس**
۳۵ میلیمتری . رنگی . ۱۰۴ دقیقه

قبایل ابرید : بیوه‌زنهای جوان فریادکشان میگریندو درد بزرگشان را با انجام عمل لواط با جوانان قبیله تسکین میدهند .

دشتهای سینگالز (۱۳ ماه مه ۱۹۷۵) : درویش من – کانی نشان‌میدهد که چگونه می‌تواند زبان‌خودرا بریده‌ودوباره آنرا رشد دهد.

استرالیا – عشق برای‌همه : قوی‌ترین داروی‌تقویت جنسی‌برای مردان را از دستگاه تناسلی کوسه‌های نر بدست می‌آورند .

خنده مرگ‌آور – موزابیك (ششم ماه ژوئن ۱۹۷۶) : بیماری مرموزی که شایع است روی مراکزعصبی بدن تأثیر گذارده و باعث مرگ ۱۱۶ نفر دراثر خنده زیاد شده است .

گوآتمالا – ۱۹۷۶ : جریان کشته شدن دختر هیجده‌ساله «رافائل بلیز» که حین سرقت دستگیر شد .

جزایر تروبرایاند : دراین جزایر که زنهای آن بعلت تمایلات شدید جنسی معروف می‌باشند ثمره گناه خودرا با پریدن ازیك درخت نابود می‌کنند .



فیلیپین : مانیل

کارگردان : **لینو بروکا**
تهیه‌کننده : **سینماآرتیستز فیلیپین**
فیلمنامه : **کلودوآلدو دل موندو (پسر)**
فیلمبردار : **میگوئل دوئلون**
موسیقی متن : **ماکس جوکسون**
بازیگران : **رافائل روکوجونیور ، هیلدا کورونل ، لوسالوادور، تامی ابوئل**
۳۵ میلی‌متری . رنگی . ۱۲۵ دقیقه

«جولیو مادیاگا» ماهیگیر جوانی‌است‌که برای پیداکردن دوست دخترش «لیگایا پارا ایسو» به شهر می‌آید و به فساد وتباهی محیط شهری آلوده می‌گردد . لیگایا دهکده ماهیگیری را همراه خانم‌کروزکه وعده‌کرد، برای او دریك‌کارخانه درمانیل‌کاری پیداکند ترك‌کرد ، اما خانم‌کروز پس ازمدتی اطلاع دادکه «لیگایا» ناپدید شده‌است .

«جولیو» به عنوان یك کارگرساده دریك شرکت ساختمانی به‌کار مشغول می‌شود ودرآنجا با پل آشنا می‌شود . پل به جولیو می‌گویدکه‌کجا ممکن‌است بتواند خانم‌کروز را پیداکند و «جولیو» پس‌ازگشت‌وگذارهای متعدد درقلب شهر خانم کروز را دریك خیابان می‌بیند واورا تا آپارتمانش تعقیب می‌کند.

«چواتك» صاحب چینی آپارتمان اظهار می‌داردکه دختری به نام «لیگایا پارا ایسو» را نمی‌شناسد. اما جولیو تردیدی نداردکه «لیگایا» درهمان ساختمان است وتصمیم می‌گیرد برای بردن او برگردد .

«جولیو» برای‌کار به‌محل جدیدی می‌رود و با آدم‌های بیشتری آشنا می‌شود – ازجمله باکارگری به نام «آتونگ» ومدتی را هم درخانه او بسرمی‌برد . وقتی‌کارش را از دست می‌دهد «آتونگ» را ترك می‌کند و دوباره بجستجوی «لیگایا» می‌پردازد . او سرانجام پس ازیکسال «لیگایا» را پیدا می‌کند. «لیگایا» شرح می‌دهدکه خانم «کروز» اورا دریك‌اطاق زندانی‌کرده و وادار به خودفروشی کرده بود . دراین دوره تنهاکسی‌که او می‌توانست ملاقات‌کند «چوآتك» صاحب آپارتمان بود . «لیگایا» برای آنکه مجبور نباشد هرشب چند مرد را بپذیرد حاضر می‌شود با چوآتك زندگی‌کند.

«لیگایا» موافقت می‌کند با «جولیو» فرارکند ، اما حاضرنیست بچه‌اش را پیش «چوآتك» بگذارد وبرای‌آوردن او به‌آپارتمان می‌رود . «جولیو» تمام شب انتظار می‌کشد اما «لیگایا» برنمی‌گردد . صبح روز بعد وقتی «جولیو» خبر قتل «لیگایا» را درروزنامه‌ها می‌بیند بسراغ «چوآتك» می‌رود واورا به‌قتل می‌رساند ، اما خودش هم‌گرفتار خشم همسایه‌های «چوآتك» می‌شود .



tangible reality, not with universals. The universals should transcend the tangible effect which reaches the spectator, the experiencer of the art. They should not be part of the conscious intention of the artist. The stories of Sa'edi on which I based 'The Cow' and 'The Mina Cycle' are a manner of experiencing' through art. I am interested in keeping this spirit.

Aslani says, philosophy in Iranian tradition and art expresses itself through 'erfan' (gnosticism). I accept this as an explanatory principle if one understands that 'erfan' is the inner motivational factor which drives an individual's thinking. This is what I feel is the proper application of philosophy to my art of film making.

Although I have chosen a 'thriller' story line in 'Chess of Wind', I have treated it in a way such as not merely to generate visceral reactions. I feel that the claims and pretensions of people are profounder than their actions. Threats which people make are more meaningful than an actual fight, in its effect on the psychically reactive mechanism.

In the Iranian cinematic art, we have a precedent for the use of images to express inner motivations which have a psychic effect, in the descriptive poetry of Ferdowsi. When he describes in verse the fitting of the arrow to the bow, greater tension is created than if he had gone into the blow-by-blow action of a war.

In film, this is achieved through the judicious interplay of image and dialogue. Through such 'loaded' images in 'Chess of Wind', I have sought to express the psychic currents which are passing through the characters.

While my philosophy in 'Samak Aiyar' was more 'oriental', in the Persian tradition, the philosophical motivation underlying 'Chess' is more frankly Western, in the sense that it follows the historical line of approach. However, my medium, my interpretation, is in many ways still within the tradition.

In sum, while Mehrju'i believes that philosophy should be an unconscious guideline for the film maker, who is concerned primarily with the experiential aspect of communication, Aslani believes that the film maker should express the process that people's actions are motivated by th ecast of their thinking, where all the elements are consciously put together in the final construct.

FILM GUIDE

FRIDAY, DECEMBER 3, 1976

(Short films in brackets)

DIAMOND CINEMA: Festival of Festivals

10 am: The Bus
1 pm: Dear Michael

Flight of the Winged Ibex

4 pm: The Betrothal (The Waiting Room)
7 pm: The Front (Overture 2012)

Cinema Has Eyes and Ears

10 pm: Savage World (The Building of the Trans-Iranian Railway)

PARAMOUNT CINEMA: Flight of the Winged Ibex

10 am & 7 pm: Oh Serafina! (Hugo and Bobo)
1 & 10 pm: Barry Lyndon (Fire)

Cinema Has Eyes and Ears

4 pm: La Fete Sauvage

ATLANTIC CINEMA: Cinema Has Eyes and Ears

10 am: The Incredible Machine; White Rock

Festival of Festivals

1 & 7 pm: Nights and Days
4 & 10 pm: Triumphant March

EMPIRE CINEMA: America: A Self-Portrait

10 am & 1 pm: The Sweet Smell of Success

Federico Fellini: The World of a Magician

4, 7 & 10 pm: Le Tentazioni Del Dottor Antonio; I Clowns

POLIDOR CINEMA: Sentimental Faces

10 am 1 & 4 pm: Neighbours; The Playhouse; Battling Butler

Douglas Fairbanks Sr.: Dream-Factory Idol

7 & 10 pm: Reaching for the Moon

CINEMONDE CINEMA: Oriental Horizon

10 am 1 & 4 pm: Maynila

Our Magic Lantern

7 pm: The Night it Rained; Black and White; A Simple Event
10 pm: The Passenger; The Experience



DARIUSH MEHRJU'I

Our Magic Lantern

TWO VIEWS ON PHILOSOPHY IN IRANIAN CINEMA

by Terry Graham



MOHAMMAD REZA ASLANI

Iran is the last country west of India to have preserved the philosophical tradition of the ancient world, whereby, according to the principles of Plato, philosophy is more than an intellectual exercise. It must communicate to and through the spirit, as well. The profundity of the tradition is such that, despite the modern-day cutting off from the roots which is going on all over Asia, two contemporary young Iranian directors are deeply concerned with the relationship between philosophy, as a traditional mode, and the recently developed medium of film.

Mohammad-Reza Aslani has been on the scene as long as serious film making in Iran, although his competition film, 'Chess of Wind', is his first feature. With nearly as many films to his credit as his dozen years of experience, Aslani began as a painter and poet. He can also claim to his credit the logo of National Iranian Radio and Television, a brilliant pattern of two lions, the symbol of Iran, rampant in a stylisation both reminiscent of traditional representations and appropriate to contemporary usages. This spirit of striving to remain true to his cultural background, while experimenting with the technologies of today, has fired Aslani's creative work in film.

The young director has worked with Kamran Shirdel on 'The Morning of the Fourth Day', shown in the Magic Lantern retrospective, as well as creating a series of films on the great classical Islamic architecture of Iran for the Ministry of Culture and Arts. Apart from 'Chess', his latest achievement is 'Samak Aiyar', a serial for television, in which an exhaustively researched decor provided the background for the dramatisation of an old Iranian heroic tale.

Dariush Mehrju'i, in contrast with Aslani, has been making feature films for almost a decade, falling immediately into the field without travelling the documentary route. His second film, 'The Cow', marked the breakthrough of Iranian cinema into the field of serious expression. The film, along with his popularly received 'The Postman', is featured in the Magic Lantern programme.

Mehrju'i's work has always been derived from works of literature, 'The Cow' from a contemporary short story by the Iranian writer Gholam-Hosein Sa'edi and 'The Postman' from a turn-of-the-century Russian story. However, the works have tended to be 'realistic' rather than 'philosophical 'in approach, although the film maker majored in philosophy in university before going into film making.

Can philosophy be applied to film?

Mehrju'i feels that it is not possible in the strictest sense, while Aslani believes that it can be done within the limits that he defines.

Mehrju'i says, cinema itself must be a 'counter-philosophy', in order to be an art. The artist's approach to a work of art may be made with the awareness of different philosophical notions, but art is not a suitable medium for expressing philosophical ideas per se. Art should not 'philosophise'. Simply because philosophy and art are completely different media, although inwardly they may affect each other. The more you approach the real essence of art, the more you may discover the intellect behind it. But the manner of drawing out this intellect, this thinking, is seen from an entirely different perspective. The philisophical function is purely mental, though it springs from the same depths as artistic creation. Film making, as any other artistic effort, must be 'experiential' not 'intellectual'.

Aslani says, I can never see philosophy as separate from my art. Perhaps this is a condition of being 'Eastern'. I feel my culture is permeated with philosophy. My film 'Chess of Wind' may not appear to be philosophical on the surface, but years of study lie behind it and have been been brought to bear in its making. The cinema that I am striving for is not superficial, like the American cinema, but deeply involved in the problems of philosophy and society, which are inextricable one from the other. And philosophy, like society, undergoes change. I feel the cinema should reflect that.

What about Iranian philosophical awareness in film making?

Mehrju'i believes there are certain definite archetypal images inherent in Persian culture, which tend to come out in various ways through our myths and our arts, our religious expressions and our philosophical statements. If one understands Molla Sadra (the great Islamico-Platonic exponent of the 17th-century School of Isfahan), one has the key to Behzad (famous miniature painter). But this sense must be internalised, experiential, subconscious, for the film maker as artist. The literature on which I base my films deals with the particularity of

DIRECTOR MONICELLI ATTRACTED BY A REALLY NEW EXPERIENCE

Monicelli, why have you decided to tackle the novel?

Perhaps because I was attracted by a really new experience.

What did you find was the biggest difficulty in this new venture?

It was in interpreting an author instead of being one myself, and hence in handling the text indirectly. I've tried to understand and interpret in its precise dimensions a story which appeared in a completely different descriptive perspective at the time when it came to making a film of it.

Do you feel that Ginsburg's work can be adapted to the cinema?

All her books, including "Lessico Familiare" can be transposed on to the screen.

Why did you choose "Caro Michele?"

Well, it is a difficult book, but it also seems to me to be the most topical one and the best suited to my resources. It deals with the psychological stage of society at the present time — the disintegration of the family and of feeling in general. The fact, too, that the story is in letter form made the job more difficult. I have had long talks with Natalia Ginzburg to straighten out certain points and to get a grasp of certain types of psychology.

What struck you much about "Caro Michele?"

The subdued tone of the story and what I would call its Italian-style Chekhov atmosphere. It deals with the destruction of a middle class family of the present day. And perhaps not only of a middle class one. We see its dispersion and its conscious self-destruction. This is something which is very much to the fore at present, a fact which we have to face, and which we note with a certain degree of sadness. The work fascinated me because of the characters. There is the mother who is fond of her son and is under his influence. There is the "couldn't care less" father, the avid and petty sisters, and in between them, the character of Mara with her terrific vitality. Michele on the contrary, never makes an appearance. He is a complex character, and it was quite impossible to put a face on him. Everything revolves round him, everybody talks about him. But we never get to see him.

Did you follow the text faithfully or have you added something?

Very faithfully, indeed. One can even talk of a veritable transcription. I would not have liked to make even the slightest change. If anything, the script writers were obliged to cut in order to restrict the film to a two hour run. Up to now I have shot original treatments specially designed for the cinema. This is the first time that I have tackled a literary text. I have not the slightest intention to depart from it.

And the actors?

For the parts of the various characters around the central one, I have chosen actors who could meet specific requirements, such as an ability to assume a rather fixed expression. Because for me, the book is precisely this—the story, above all, of a girl who is alive and surrounded by people who are dead. Mara is really the only live character in the story. The others are merely ghosts who have outlived the end of their world.



'DEAR MICHAEL' IS THE STORY OF TWO DIFFERENT WORLDS

"Caro Michele" (Dear Michael) is the story of two different worlds — one people by shades and phantasms rooted in the past and in tradition, and the other which is just emerging and faces up to life, lighthearted and perhaps a trifle foolish, but bent on living. One comprises all the members of Michele's family and the other Mara and her son Simone.

Somewhere between the two worlds lies the ambiguous figure of Michele who following Natalia Ginzburg's novel, is never seen in Mario Monicelli's film either. Adriana is a woman who is no longer young. She is fairly rich; she has withdrawn into her shell, and is in a way devoted to her children, Michele, Angelica, Viola and two young twin girls who are still living with her.

Everything seems to be going well in her world, the smooth tenor of her life has not been disturbed even when her favourite son, Michele, leaves her to launch out on a different existence by playing a rather superficial and not very clearly definable role in the world of the angry young men. Michele's relations with his family have been only through letters. But at one point Michele has to leave Italy, suddenly and the family hears from him only irregularly and in rather vague terms.

However, he asks his people to get in touch with Mara, a young women with whom he has lived for a short time. Mara, a girl with decided, confused, but lively inclinations, is always receptive to people and things. She has just had a son, Simone, who, she says, "might be Michele's son, and I would be happy if he were. But honestly I can't be certain."

Mara makes no claim on Michele's family. It is Adriana and Angelica who look after her and the boy. Thus, the lives of these completely different characters are interwoven — with catastrophic results, in view of Mara's easy going ways and of her complete availability.

In fact she becomes the mistress of Colarosa, a publisher; tries various jobs, is ejected from the homes which successively house her and her son, loses contact with everybody and is regularly given shelter and help by Osvaldo, a strange figure of an antique dealer who is perhaps a homosexual and perhaps, in a way, in love with Michele.

Then, one day, news is received of Michele's death abroad during a student revolt. For Adriana and her family, this means a further step on the path to silence and shade. For Mara, it signifies a definite break with a world in which she has never been able to feel at home. The last scenes in the film show her trudging along laden with numerous bundles and leading little Simone by his hand. She is not going anywhere but life goes on.



NOT A STEREOTYPE ROLE, SAYS ACTRESS

Speaking of her part in "Caro Michele", the Fourth Tehran International Film Festival's Best Actress Award winner, Mariangela Melato, says: "It is very fine and very difficult, but I was happy to do it because it's different from the stereotyped roles for which I was typecast. It's a fine role because Mara is alive, determined, confused, but alive. She is a woman, as Natalia Ginzburg puts it, who is always receptive to people and things, always searching for happiness. But precisely because she is too aggressive, she is rejected.

"She is never deterred and she never indulges in self-pity. It is a difficult role because, among other things, she carries the whole weight of the story, and so the weight of the film is something I have to carry.

"After having worked in many of Lina Wertmüller's pictures, I have a tendency to adopt a slightly caricatural style. I could perhaps have adopted this approach in interpreting Mara's role. On the contrary, I've tried to be as genuine as possible, in other words, not to act and just to render the character. And Monicelli has been of the greatest help to me in my efforts."

TIME TO MOVE AWAY FROM LOW BUDGET FILMS OF FACTORY FLOOR



Satyajit Ray's 'Middleman'

The Indian film industry was well represented this year with eight film producers, two distributers and a batch of directors who included the famed Satyajit Ray, who recently flew in for a "change of atmosphere".

The caucus of opinion among Indian film people at the festival this year was that the time is ripe to move away from low-budget films churned out in relays on the film factory floor, and go in more for films with a wider circulation potential, which will help to cover the costs of colour production.

Explains the quick-witted, slight Gaman Sogar of Bombay: "Indian films in the past have paid too much attention to low-cost, quick-pace movies shot in the studio and edited in seconds flat. What our industry needs now is to promote sales with a more varied diet and general attention to detail. More films in Hindi instead of Bengali, with dubbing in English, French, and Italian, as many of the Southeast Asian film-makers do, would help our films get across to more people."

Sanjat Singh of New Delhi agrees: "What the Indian film industry lacks now is new life, and it has to be pumped in, artistically and financially, in a pretty short space of time." He goes on to explain that in the past, a few classics by masters like Ray have hit the big time on the international circuit, but "these have only been the tip of the iceberg." "A lot of unexplored potential in the way of new directors, new artistic approaches to film making, and new ideas are still waiting to be uncovered. Whether we are in a position to do this at the present time is of course another question."

Besides, the set fare of Indian films has in the past attracted a lot of popularity and hard cash at the box-office. Middle Eastern audiences, for example, go for the 'Arabian Nights' fairy-tale atmosphere of many Indian films. In the Soviet Union, more than 2,000 prints of films by Indian producer Raj Kapoor are currently making the rounds; even Siberian backwoodsmen have learnt to sing Indian tunes culled from the silver screen.

India's film industry has thrived on the endless streams of celluloid pouring out of the film studios of Bombay, the Hollywood of India since the first silent movies of the Twenties. In fact, the film business amounts to the nation's seventh largest industry and accounts for a third of Asia's total movie production, according to another Indian representative at this year's festival. He says that, on average, a new full-length feature pops out of the studios in Bombay every 23 hours.

In all, 65 studios, dotted throughout the country but concentrated on Bombay, and 38 film laboraties supply movies in 15 languages to almost 9,000 Indian theatres. The production costs add up to $82 million, and annual box office revenues total $256 million.

Moving away from the financial side, and more to the technical side, the industry seems to be in a perpetual state of flux, with actors and actresses running from one studio to another, signing up to play several movies at once. An actor like Rajesh Khanna, much in demand by Indian audiences, may play as many as three different roles in the course of one day. The key to survival in the Indian film world is to keep on the run.

But the wastage rate is terrific. Producers go broke and run up debts as fast as flies are swatted in Calcutta. Actors who make the big time in a day, may sink from view the next. As Singh says: "Indian actors are like taxis. You pay the fare and they'll go anywhere." Some work on as many as 20 films simultaneously, hopping round the country, picking up film crews on location, appearing in front of the cameras for a couple of hours, before rushing back to Bombay for another shooting-venue at the studios.

The staple diet of Indian film-goers offers little in the way of variation. Plots revolve round singing, dancing, and fist fights ,set in remote villages or palatial surroundings where irresistible Divas with painted fingernails cavort through plaster-of-paris halls in diaphanous gowns, and husky rich landlords leave their wives behind to suffer in mute torment.

Spectacle and violence leave little room for a political or social message in Indian films. As Sogar explains: "We never distribute movies with social themes, because they have been total failures. People confronted by poverty and misery everyday like to be taken out of their lives and cushioned in a cosy fantasy-ridden plot."

But the feeling that it's time for a change is heavily accentuated. Director Satyajit Ray, with his special brand of poignant realism has paved the way. His low-budget masterpieces depicting the swirling misery of Calcutta has won for India international cinematic acclaim.

Although he has also come in for a large amount of domestic criticism, many producers and distributors from the sub-continent feel the hidden possibilities for expanding Ray's type of social comment, as well as to move away from the standard gimmiks and fare of the Indian cinematic industry, may just be round the corner.

As Singh sums up: "Indian film industry stands at a major crossroads. The time has come to move away from the mass-production line and try to come up with something new which will draw international audiences as well as the domestic market. But the big question we must face, is what direction will our movie-industry take? Where it's all leading to at the moment is anybody's guess."

Michael Metcalfe

GROWING STRENGTH, INFLUENCE IN SUBJECT AND TECHNIQUE



by Alexander Stuart

One of the major points to emerge from this year's festival is the growing strength and influence of Australian cinema, as represented by such films as Peter Wier's "Picnic at Hanging Rock", Don Crombie's "Caddie" and Fred Schepisi's "The Devil's Playground". Both in subject matter and technique it has become increasingly adventurous, with a laudable interest in 'difficult' areas like the metaphysical, and excellent advantage taken of two of Australia's finest natural resources: remarkable locations and a particularly special quality of light (used to stunning effect in "Picnic").

On Tuesday, Jim McElroy — who with his twin brother Hal produced "Picnic at Hanging Rock" — arrived in Tehran to oversee the presentation of his film and to observe the festival audience's response. He is a young producer and his approach reflects this. He is fascinated by the creative process and has a genuine respect for the film makers he works with. His own interests tend towards the mystical and metaphysical, without in any way becoming pretentious or solemn. His company, McElroy and McElroy, has to date been responsible for three features, including "Picnic".

The first was "The Cars That Ate Paris", a subject with a science fiction theme about the arrival of a disruptive character in a town whose existence is based on trapping motorists, confiscating their cars and stripping the vehicles down. Like "Picnic", it was directed by Peter Weir, earning him considerable international acclaim. It was in the film market in Tehran in 1974, having been rejected from the Directors' Fortnight for being too commercial! McElroy's second film as producer was "Let The Balloon Go", directed by Oliver House and based on a best-selling Australian children's book.

'Basically', McElroy says, "our company is interested in producing films that please us and will hopefully please the audiences. I don't believe there is necessarily any distinction between "artistic" and "commercial" cinema. Art is about communication; film is about communication. There doesn't have to be any contradiction. We are interested in properties with international appeal. Australia represents about one third of a picture's revenue outside America. Therefore, if an Australian movie works for an Australian audience, that should theoretically represent only one third of its potential business. That principle has yet to be proved!"

He feels that film financing in Australia is nowhere near as healthy as it should be. "Despite the popular feeling that money is readily available, this is just not true. Private enterprise is still very conservative towards the cinema; it's not so much that it is concerned about the risk factor as that it just doesn't know movies, and so it steers clear. Also, we are going through a difficult period economically — the Australian dollar has just been devalued by 17½ percent, though conversely this is a bonus in terms of foreign financing. There are no tax shelters. Traditionally, the sources of finance have been government organisations and distributors. Apart from one movie backed by Columbia, no American majors have invested in Australian movies."

"This is unbelievable! 'Picnic at Hanging Rock' has made almost $4 million in Australia alone. It was the third most successful movie in Australia in 1975. It cost only $450,000, so there's been a massive return — the producers have seen $1,100,000 just from the domestic box-office."

While budgets have been kept at a reasonable level, McElroy is concerned that this may not remain the case for long. "Australian movie budgets are constantly increasing; they're up by about 50 percent in the last two years. So the advantage of low budgets may not be around much longer. 'The Cars That Ate Paris', for example, cost $250,000; now, it could not be made for under $350,000."

"But the important thing about Australian cinema is the energy pumping out. The average age of people in the film industry is around 32-33. And because money is not readily available, every picture is given a lot of consideration. Every film is made as if it's your last — that's why so much is put into them."

McElroy's next project is his third film with director Peter Weir. With a working title of "The Last Wave", it has a fascinating storyline constructed around two main chracters — an Aboriginal and a middle class Australian lawyer — both of whom have visions of a tidal wave engulfing and destroying the city of Sydney. Sam Blake, the lawyer, becomes involved with the Aboriginal when he defends in court a tribal killing, and it is only then that he learns his dreams have a meaning. They are a warning... The story was written by Weir, who was assisted on the screenplay by Tony Morphett and Hollywood writer Petru Popescu.

The picture is all but completely financed — McElroy seeks a final $100,000 investment. Much of the money comes in the shape of advances from international distributors, because he feels one step closer to the audience when working with the people who will eventually sell the film to them.

McElroy is pleased that "Picnic at Hanging Rock" was invited to the festival. "Tehran" he says, "doesn't have the insanity of Cannes. Cannes is too large as a festival; the atmosphere is not conducive to the interchange of ideas. Tehran allows people to meet, to talk. It is not just a market place, nor simply an artistic event. It is an interesting meeting point."

FUTURE OF AMERICAN CINEMA

IT MUST BREAK BONDS WITH MERE REALISM TO WIN OVER TELEVISION

by Peter L. Wilson

What are the serious adult themes we are asked to consider as we watch them? Skip over such films as "Welcome to L.A.", which deals with the alienation felt by a young wino who has too much money and too much sex. Or "Harry and Walter Go to New York", a re-make of "The Sting". Ask what are the themes of the films which are really being taken seriously in America, such as "Taxi Driver" or "One Flew Over the Cuckoo's Nest".

I have just read an article about "Taxi Driver" which suggests that Scorsese and his writer, Paul Schrader, were deeply influenced by Bresson in this film, and have tried to make it a "religious experience". The author of the article went on to question whether this aim was apparent to the audience, and if not, whether it could validly be considered a defence of the seriousness of the film.

The author of the article liked the film as a film (which I did not) but he also echoed my conclusion, some days after having seen it, that the real theme, the real raison d'etre of "Taxi Driver" is all contained in the scene where Travis slaughters the gangsters.

Here, he felt, the film does not differ very much from "Death Wish", despite its art, or pretensions to art. Despite the psychotic quality of the Travis character, he maintains, we are ultimately being asked to sympathise with him, and despite the irony, to see him as a sort of hero, one who has "transcended" through violence, and who somehow epitomises our present-day inner reality.

Here, then, is real moral ambiguity. And like all such passivity, it has a gemutlich quality about it. It's cozy at the bottom. After the moment of horror, which is also after all an apotheosis, we are amazingly to be rewarded with inner peace, or rather a parody of inner peace (as in Travis' last scene with Betsy, where he has become mysteriously her superior.)

Would it be over-reacting to see in this something satanic, something evil? And as with all evil, something massively trivial?

The sheer listlessness of such an attitude as that portrayed in "Taxi Driver" — if this analysis is correct — bears a strong resemblance to the passivity of the violence-addicted TV consumer. At the moment, the pressures of advertising being what they are, films have a slight edge on TV in the pure bloodiness of their violence. And it might be argued that this is precisely the way in which many directors have chosen, consciously or unconsciously, to compete with television.

If so, it is only a matter of time before television is showing genuine "snuff", and films will have lost their edge again.

How much film comedy competes with the shoddy sitcoms of television, not by trying to offer the sort of cosmic laughter provided by Chaplin or Keaton, but simply by spending more money? What about the films on Watergate or other "contemporary problems? Are they not simply competing with TV by pretending to offer "inside stories" which are still beyond the capacity for illusion of the networks? (This might explain why we have still had no real American film on Vietnam — television, like some disembodied vampire, has actually succeeded in making the whole experience totally ersatz forever).

Finally, what is the whole craze for nostalgia, if not a tacit admission that the primary creative act is no longer within our grasp, that all our art has become derivitive, incestuous, campy?

So far the only film I've seen in this Festival which really comes to grips with big issues in a genuine way is Kurosawa's "Dersu Uzala". Oddly enough it had to be made in the Soviet Union. Perhaps the reaction against unidimensional ideology is strong there, strong enough also to produce a "Pirosmani" or "Colour of Pomegranates". Perhaps there is an aspect of the "freedom" of the West which simply allows people to sink to their lowest level without hindrance.

"One Flew Over the Cuckoo's Nest" is perhaps the one American film in the Festival which attempts at more than triviality, and which takes a moral and spiritual stance. Certainly it does have an apparent religious theme. Still, something is missing. One cannot easily believe that Foreman, Nicholson — even Kesey himself? — are totally committed to the whole range of implications of the religious statement they have made. For them, one feels, this is all simply another "interesting possibility" for thematic material.



Nicholson in 'Cuckoo'

If American film is to have a future, if it is to hold its own or even with over-television, it will have to do several things. On the practical level it will have to find a way to make low-budget films financially feasible.

Combined with this, I feel that above all else American film-makers need courage to deal again with genuinely major themes, and to break out of the bonds of mere realism in order to do so.

America is perhaps still suffering from the closure of the Frontier, from the contraction of physical space, the end of the West. The only way "out" is "in". And to travel within is also to travel "up". American film, like America itself, must turn towards transcendence.



MALAKUT

HARITASH: ENIGMATIC ASPECT ON NOVEL WAS AN ADVANTAGE

by Terry Graham

Allegories are not out of style for one of Iran's leading directors, Khosrow Haritash, whose fourth feature is being presented this year in the festival competition. 'Malakut' (literally 'the archetypal world' but translated 'The Divine One') takes its name from the novel by the contemporary Iranian writer Bahram Sadeqi on which the film is based.

"The novel has a mythic quality," says Haritash, "veiling its subject in expressions which reveal themselves little by little as the reader proceeds. My task has been to translate this mental process into one of images, blending picture and dialogue into a communicative vehicle."

The enigmatic aspect of the novel, the director feels, was a positive advantage to be exploited in the development of the film idea.

"By not showing one's hand openly to the spectator," he points out, "the film maker is able to draw his audience into his story, stimulating the spectator to work, to participate in the working out of the idea. The viewer must make an effort to understand the subject, which wouldn't happen if he were handed it on a silver platter. My hope is that the film will become so much a part of the spectator's consciousness that when the film is over and the lights go on, the experience does not end there but continues on into daily life."

'The Divine One' is a departure from the thematic treatment of Haritash's previous three films, in not concerning itself with the generation gap and the social confrontation with the changes of the contemporary world. The director's previous film, 'The Custodian' (Serayedar), pitted an ambitious youth against his menially employed father, with a destructive family situation born of frustration in the interpretation and realisation of social aims.

An earlier film, 'Sound Mind, Sound Body', was made in the United States in English, following Haritash's study at the University of California, Los Angeles. The subject involved both the social clash of the generations, enmeshed at that stage in the Vietnam War and other such American issues, and the intellectual probing of the director's current film.

A challenge was posed for Haritash in making 'The Divine One' by the original novel's indefiniteness of time and space.

"I had to give the film a setting," he says, "so, after scouting a bit, I decided on a palatial villa in the western Iranian town of Maku. Because the house was of an elegant late Qajar style, I decided that it would be most consistent to set the film in that period, with the costumes being designed accordingly."

One point the film does share with its predecessors is its preoccupation with death-bringing disaster. Haritash explains this morbid quality by making reference to his childhood: "Two shocking deaths occurred in my family. The first was that of my brother who was run over by a truck while riding his bicycle, an incident which has marked my family ever since. The second affected me in particular — the death of my mother who, I believed, could never die."

ACTORS AND ACTRESSES DON'T MAKE GOOD MARRIAGE MATES, SAYS RIMA MELATI





RIMA MELATI

"It is difficult for a career woman to share her career with her husband," says Indonesian film star Rima Melati. That's why she married an advertising man who owns two of the top resturants in the country and have four children and are very happy.

Rima says she learnt to act2from life. "I never went to an acting school or had any formal training in the field. I am really happy because I learn about people and have many opportunities for philosophical discussion."

It was quite by accident that she got started. She was the roller skating champion of Indonesia and her friend who was acting in a film invited Rima to be in a skating scene.

"I was supposed to lose the match which really bothered me because everyone knew that I was the national champion. When I asked the director why I had to lose he was amused at my spunk and decided to use me in another film. It wasn't long before I was starring in a film and my career has since mushroomed into what it is today."

Rima's mother was dead set against her doing film work and as a result she had to run away from home. "Finally the director came to my mother and convinced her where my real talent lay. Her objection was the usual aversion parents have to the scandal which surrounds the cinema profession. But my philosophy is not to let fame spoil the real self."

Rima is featured in the Dutch-Indonesian co-production, Max Havelaar, which is in the competition section.

"When the Dutch director came to Indonesia people told him to get in touch with me and when we met we immediately clicked, she says.

"He asked me to help find other actors for the film and soon we were ready to roll. But then when it came time to shoot I was pregnant so I sent my husband to tell the director the sad news.

"When the director heard I was pregnant he said that was perfect since it was just what the script called for. When I finally had the baby it was 10 pounds so you can understand why I filled up the whole screen."

During the shooting there were several interesting incidents, especially concerned with the snakes used.

"In Indonesia," Rima says, "we still have black magic. One such magician was the snake charmer who looked after the deadly serpents we used in the film.

"To immunize all the actors and crew, the snake charmer mumbled something on all our palms. One of the cameramen was bitten and even turned blue, but he was fine again soon when he should have died immediately."

Rima plans another film in the near future with the top director in Indonesia. But film work is just one of her lines.

As the country's top fashion model she says her goal is to bring traditional Indonesian clothes to the world. She has her own modelling agency and wants to organise an Indonesian fashion show in Tehran.

She also finds time to manage the Le Bistro restaurant and has recorded 10 records as a singer.

Lloyd Miller

MS. MESZAROS EXPECTS MORE WOMEN DIRECTORS IN THE FUTURE



NINE MONTHS

One of the problems Hungarian director Marta Meszaros faced in making "Nine Months" was that lead actor Jan Nowicki did not speak Hungarian. He is a Pole, and could converse with Ms. Meszaros in Russian, but not at all with Lili Monori, who plays the lead female role.

Rather than hindering the film, Meszaros said, the inability to communicate reinforced the wall that slowly crumbles between Juli (Lili) and Janos (Jan) in the film.

"Lili is the kind of actress who can start contact with her counterpart only after the camera has begun to shoot, not before. She can feel the role while she is acting, but not before," Ms. Meszaros said. "In any case, in the script, there is a wall between the two characters that has to be broken."

Apparently the arrangement worked well, because Ms. Meszaros plans to make her next movie with the same two in the leading roles. What is a Polish actor doing working in Hungarian cinema?

"Actors of different countries should work together, in my opinion. We are a small country with a small film industry. Also, acting schools in Poland are better than those in Hungary, and our people can benefit by working with Polish actors," she continued.

Ms. Meszaros has made several films dealing with the role of women in society, the best known of which is perhaps "Adoption", which won the first prize at the West Berlin Film Festival in 1975.

"In the Hungarian film industry," she explained, "there are two main lines for production. There is a strong political line, associated with the name of Miklos Jansco. The other line is psychological. It is largely a question of styles.

"The question of women is a similiar question to that facing the Third World. The feelings are not against men, but it is a question of society. This is the century when women began to live in another way, when they started to get out of feudalism," she said.

Ms. Meszaros said the character of Janos was not weaker in the screenplay than that of Juli, though the film largely concerned the female role.

"I wanted to say in the film that women and men become interested in each other because they have strong characters. Love doesn't mean only that males and females need each other, but that two people need each other," she said. "For me, the end of the film is the beginning of their relationship. I feel that they will grow closer."

The film closes with the birth of Juli's child, after she leaves Janos. In fact, Lili Monori was pregnant when shooting for the movie began, and agreed to have the birth of her own child filmed.

Lili also in Tehran for the festival, along with Ms. Meszaros and Jan Nowicki, said she felt that playing the role of Juli helped her in her own life, more so than previous parts she has played. "This was the most important role in my life yet," she said. "I liked the character very much, and the role helped me learn to fight in real life.

Ms. Meszaros added that Ms. Monori was one of the best actresses in Hungary, and one reason the role may have been important to her was that it represented a major stage in her career. "Perhaps the role helped her in her own life because the film was made at a time when she became a good actress," she noted.

Does she prefer working with male or female directors? It doesn't matter, she said, what's important is to work with good directors.

There are not a great number of internationally prominent women directors, but Ms. Meszaros expects more in the future. She particularly likes the work of Czechoslavak Vere Hitilova and American Shirley Clark.

She will begin shooting her next film December 7, immediately after she returns home from the festival. The plot concerns two married couples. One marriage seems to be ideal, the other "hell on earth."

The couples have contact with each other, and learn that the marriage which appeared ideal was never good, while the one that involved constant squabbling provided a means of continuing to live together.

MAGIC LANTERN RETROSPECTIVE DIRECTORS MEET PRESS

CENSORSHIP AND TASTE KEY TOPICS



by Terry Graham

Censorship and taste were the main topics of a lively press conference held yesterday at the Festival headquarters, in which Iranian directors featured in the Magic Lantern retrospective programme met the press — and in some cases, head on! When asked about their views on censorship, the film makers gave various answers which broadened the issue to matters of social criticism, cultural expression and the elevation of appreciation of cinema as an art. An opinion was even leveled at the press itself for being more destructive of cinematic development than censorship itself, generating a heated debate.

In the opening stages of the conference, veteran director Farrokh Ghaffari (with 'The Night of the Hunchback' in the retrospective) and 'New Wave' representative Bahman Farmanara ('Shazdeh Ehtejab') commented on issues related to censorship.

Ghaffari, who is also head of the Iranian National Film Archive and the annual Shiraz Festival of Arts, as well as being a pioneer director in the early days of serious film making in Iran, stated, "there exists an unfortunate auto-censorship in Iran, an unofficial self-limitation which prevents the Iranian director from realising a truly serious cinematic aim. We do not take our film subjects seriously. It is not enough for us to make bourgeois films; we cannot even make good bourgeois films, ones that are credible."

The press addressed the question of censorship to Farmanara because of his capacity as head of the Iranian Cinema Industry Development Company, a government-supported organisation. Farmanara pointed to another area of 'latent' censorship.

The Iranian film maker is subjected to restrictions by every syndicate in town — from the hotel managers to the tailors. One of these professional organisations protests at the subject or treatment of a film, and the film is stopped."

The question turned to taste and the development of public taste in appreciation of serious films. The issue was initiated by the older film makers, Ghaffari, Majid Mohseni and Samuel Khachikian.

Mohseni launched the subject by leveling a sharp word at the newer film makers: "You of the so-called 'New Wave' may disparage the films of thirty years ago but what kind of a reaction would you get if you took your films to the villages today? You have to consider that our audiences were less sophisticated. An audience needs to be wooed and taught, to be made 'addicted' to the medium before he can begin developing a critical facility. We began with subjects from Iranian folklore and tradition, such as Rostam and Sohrab, Leili and Majnun and Amir Arsalan, so that our viewers could make the bridge between what they were traditionally used to and the new medium."

Khachikian, who made the first talkie on Iranian soil in 1948, pointed out that the mythical films of yesteryear could not be made today. "Tehran has become a sophisticated and intimidating place," he said. "Today's spectators wouldn't permit us to make films on traditional subjects. They need sensation to fill the cinemas. And the government doesn't subsidise the enterprising film maker the way it did in our day. A director could go mad, facing the competitive problems of today."

Ghaffari made a telling comment on the state of the serious cinema today: "Four or five years ago we had a tremendous surge of creative film making. Now the impulse is easing off. We don't have the excellence in films that we did a short time ago."

Farmanara stated a problem in this area by referring to the fact that "there are only ninety some cinemas in the city, and no specific art cinema, although the Capri sometimes serves in this capacity on an irregular basis. Distribution is in the hands of four or five private entrepreneurs and is based solely on commercial considerations. If a film can't fill the cinema within a few days, like Kimiavi's 'The Mongols', it has to give way to one which may be of dubious value, but which will bring in returns for forty days or more."

When asked by the press why so much was invested in foreign co-productions, when Iranian cinema itself needed developing, Farmanara replied that the foreign relationships were established specifically for the object of providing technical training to Iranian production personnel.

Mahin Tajaddod, a playwright and scholar, speaking as "an ordinary reader of the newspaper," accused the press of providing "the greatest limitation of a good cultural Iranian cinema by muzzling a seriously intended film before it even has a chance to get to the public."

She went on to say, "There are no critics in our newspapers, just censors, individuals who cancel a film's chances of public exposure from the very beginning. As an example, I did not see the film, 'Chess of Wind', but in trying to find out what it was about, I read every paper to get an indication and couldn't find any writer who actually told me about the film itself. They seemed to be mostly content with 'assassinating' the film maker."

The protest on the part of the press to these remarks was led by Ayandegan's Ebrahimian, who said that Ms. Tajaddod was reffering specifically to his article and that, in fact, she had stated incorrectly that he had not described the film. The issue raised a storm of comment on both sides of the question, until moderator Manuchehr Anvar proposed that another press conference be arranged at a later time to deal specifically with the problem.

DISCOVERING HALF THE WORLD

International Jury member Arthur Hill takes time off to do some souvenir hunting in Isfahan with his wife.





Discovering the meaning of the ancient saying "Isfahan,Half the World" — a large group of festival guests on a sightseeing tour of Isfahan are seen in the courtyard of the magnificent historical monument, the Shah Mosque.



1975'S BEST ACTRESS MARIANGELA ARRIVES

Mariangela Melato (right), the Best Actress Award winner of the Fourth Tehran International Film Festival, is among one of the last group of festival guests arriving in Tehran. She is accompanied by Italian Annabela Cerliani (second right) and Mr. and Mrs. Giuliano Montaldo, the director of competition film 'Agnes is Going to Die". The talented Miss Melato is starring in two films in the Festival of Festivals section, "Dear Michael" and "The Female is the Deadliest of the Species".



Nikita Mikhakov has a lot to smile about — "The Love Slave" brought the audience to its feet on Wednesday for one of the warmest applause extended to any director at the festival this year.

IRANIAN DIRECTORS TO FACE THE PRESS

Iranian directors are to face the press again this morning following their long and lively conference on Wednesday. The time is 11:30.

Earlier in the morning, at 10:30 to be exact, Alberto Lattuada, director of "Oh Serafina" is scheduled to hold a conference.

There are two meetings scheduled for Saturday. The first is for Egyptian director Yussef Chahine at 11 am and the second is for Spanish director, Miss Miro, at 12 noon. Chahine's "Return of the Prodigal Son" and Miss Mirro's "The Betrothal" are both competing in the Flight of the Winged Ibex.

So far only one conference has been arranged for Saturday and that will enable the press and public to meet Iranian director Khosrow Haritash and discuss his competition entry "The Divine One"

SPECIAL SCREENINGS

The special screenings at Roudaki Hall are as follows:

"The Challenge: A Tribute to Modern Art" at 5 pm, December 3.

"The Marriage of Figure" at 5 pm, December 4.

Tickets for these special screenings will be on sale at the Roudaki Hall ticket counter two hours prior to each showing. The price is 100 Rials.

cinema 5

Fri. Dec. 3, 1976 - No. 12
15 Rials

Vth TEHRAN INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

November 21 - December 5, 1976





نامزدی کارگردان : پیلارمیرو

The Bitrothal
dirigida por
PILAR MIRO

میشل عزیز کارگردان : ماریو مونیچلی

caro michele
by: Mario Monicelli

ر ۶ ماه اول عمـر بجز شیر مادر و قطره ویتامین، هیچ گونه

ب‌قند ...) ندهند. (مگر در صورت ضرورت پزشکی)

شیرخوار را در طول شبانه روز اجرا کنند و در بخش‌های

اقامت شبانه‌روزی مادران و نیازهای فیزیکی و عاطفی

حسب میل و تقاضای شیرخوار با شیر مادر تشویق، کمک و

پستانک (گول‌زنک) استفاده نکنند.

یت از مادران شیرده را پیگیری نمایند و اطلاعاتی در

کز مشاوره شیردهی در اختیار والدین قرار دهند.

وزارت بهداشت، درمان و آموزش پزشکی
معاونت بهداشت
دفتر سلامت جمعیت، خانواده و مدارس
اداره سلامت کودکان و ترویج تغذیه با شیر مادر

۶– به شیرخواران سالم در ۶ ماه اول عمر بجز شیر مادر و قطره ویتامین،
غذا یا مایعات دیگر (آب، آب قند ...) ندهند. (مگر در صورت ضرورت پزش

۷– برنامه هم اتاقی مادر و شیرخوار را در طول شبانه روز اجرا کنند و در ب
اطفال تسهیلات لازم برای اقامت شبانه‌روزی مادران و نیازهای فیزیکی
آنان را تأمین نمایند.

۸– مادران را به تغذیه برحسب میل و تقاضای شیرخوار با شیر مادر تشوی
حمایت کنند.

۹– مطلقاً از شیشه شیر و پستانک (گول‌زنک) استفاده نکنند.

۱۰– تشکیل گروه‌های حمایت از مادران شیرده را پیگیری نمایند و اطلاع
مورد گروه‌های حامی و مراکز مشاوره شیردهی در اختیار والدین قرار ده